مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب

نظريات وتطبيقات

د. شاكر عبد الحميد



الدار المصرية اللبنانية

مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب

نظريات وتطبيقات

شاكر عبد الحميد

مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب/ شاكر عبد الحميد.- ط1.-

القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2017.

248 ص؛ 21 سم.

تدمك: 9789777951272

1- الأدب - علم النفس.

أ- العنوان 801.92

رقم الإيداع: 2017/ 13170

16 عبد الخالق ثروت القاهرة.

تليفون: 23910250 202 +

فاكس: 23909618 202 + - ص. ب 2022

E-mail:info@almasriah.com

www. almasriah.com

الطبعة الأولى: شوال 1438 هـ - يوليو 2017م

مدخل إلى الدراسة النفسية للأدب

نظريات وتطبيقات

د. شاكر عبد الحميد

الدار المصرية اللبنانية

المحتويات

* * *

رؤى نقدية

كان الدكتور علي الراعي يحذِّر منذ عقود من «مجاعة نقدية» وحوله مِنَ الكبار لويس عوض وعبد القادر القط ومحمود أمين العالم وعز الدين إسماعيل ورجاء النقاش وغيرهم.. تُرى ماذا بوسعنا أن نقول اليوم وقد كفَّت الجامعات المصرية خصوصًا عن إيفاد بعثاتها إلى أقطار الأرض العامرة بالعلم ومناهجه، والخبرة الحضارية الفائقة بكل تجلياتها؛ لتقتصر في معظمها على تخريج نماذج أحادية الثقافة زائفة الوعي، كما سدَّت وسائل الإعلام المرئية والمطبوعة منافذها على شباب النُّقَّاد الموهوبين لتغمر مساحاتها بالثرثرة السياسية والارتجال الكتابي وتحرم قُرَّاءها من الإبداع الجديد والنقد العميق معًا؟!

لا أحسبُ أنَّ أحدًا يماري في أن هناك فراغًا مخيفًا من المواد الثقافية الرفيعة المستوى في وسائل الإعلام، والنقدُ هو الأداة الحاسبة لمستويات هذه المواد؛ الأمر الذي يكسر جناح التواصل ويحرم الإبداع المتدفِّق من فلسفته ويطمس رؤاه عندما يستوي لدى الناظرِ الجمالُ بالقبحِ وتضيع القيمة وتُهدَر المعرفة. وإذا كان المتلقِّي للفنون والآداب يتدرَّج من مجرد القراءة والاطلاع العابر إلى التذوُّق المتمعِّن والفحص الوئيد حتى يرتقي إلى مستوى وزن القيمة واكتشاف الإنجاز وتأصيل الوعي الجمالي والفلسفة الكلية، فإن الجهاز النقدي وحده هو القادر على صناعة هذه المعرفة، ولا يمكن أن يتم ذلك بجهد فرد واحد مهما كانت عبقريته؛ فجماعة النُّقَّاد بكل أجيالهم وتوجهاتهم، بتعدُّدها واختلافها، بثرائها وتنوُّعها، هي الكفيلة بتقديم الرؤى وإدارة الحركة الدينامية للفكر النقدي الذي ينبثق في الأدب من نقد الحياة وفي الفن من صناعة الجمال، حتى ينتهي إلى نقد العقل والوعي والمجتمع ليفرِّغه لنقد الأدب والفن وكل مظاهر الإبداع.

الرؤى النقدية هي التي تعطي للكتابة معناها وتمنحها دلالتها، وهي تكتشف أنساقها وتصنِّف مستوياتها وتحدِّد مراميها عندما تجتهد في بثِّ الحياة فيها وتأويلها بأشكال وقراءات متعددة، هي التي تُسائِل المبدع وتوقظ وعي القارئ وتضع يدها على العروق الذهبية والخطوط الزائفة، هي التي تنسج شبكة التواصل بين الآثار الإبداعية في الثقافات الإنسانية العريضة.

ولأن الجمعية المصرية للنقد الأدبي – على تواضع جهودها – ظلت ترعى شُعلة النقد التي تؤمن بأنها لا يمكن أن تنطفئ، لأن بنك الذكاء الإبداعي والنقدي في الوطن العربي عامة، وفي مصر على وجه الخصوص، لا يمكن أن يفلس أو تنضب ثرواته، بل هي تتكاثر وإن لم تُستثمر بالكفاءة اللازمة والفاعلية الضرورية؛ حيث تنبثق تلقائيًّا بتوازي مواهب الإبداع والنقد وانصبابهما في مجرى واحد، فإننا عرضنا فكرة هذه السلسلة من «الرؤى النقدية» على صاحب دار النشر الجادة ذات الخبرة العريقة في إطلاق السلاسل العلمية والفكرية، الأستاذ محمد رشاد، وهي «الدار المصرية اللبنانية»، فتلقَّاها بأريحية واحتضنها بتنظيم مُحكم وإدارة رشيدة لتشمل جميع أنواع الكتابة النقدية: في النظرية والتطبيق، في المناهج والأسس المعرفية، في تاريخ الإبداع وفلسفته، في الأجناس العديدة من شعرية وقصصية وروائية، والأشكال المسرحية والأدب المقارن والبحوث

البينية، في علم الجمال وفلسفة الفن، وغير ذلك من تيارات تبلورت في الماضي أو تطل برأسها لتحتل فضاء المستقبل، فيما يجعل الأدب والفن منصة للخلود أو سوقًا للاستهلاك، وهي تبغي أن تقدم لقرائها جميع الأصوات الحقيقية الفاعلة في الحياة النقدية، خاصة من جيل الشباب بكل ما يمكن أن يعلنه من تمرد أو قطعية، من تواصل أو نقض مع غيرهم، مع اتساع أفق الشباب واحتوائه أيضًا على من يرفضون الجمود والتكلس من الجيران النشطاء المتحاورين مع الواقع الإبداعي والفاعلين بدينامية في فضائه.

د. صلاح فضل

إهـــداء

إلى زوجتي العزيزة ميرفت مرسي

وأبنائي الأحباء: ياسمين، وأحمد، ومحمد

مع أطيب الأمنيات لهم بكل خير.

شكر

لا بد أن أتقدم بالشكر الجزيل لكل مَن أسهم في وصول هذا الكتاب إلى صورته الحالية، وأتقدم بخالص الشكر إلى الأستاذ محمد رشاد والأستاذة نورا رشاد والأستاذ أحمد رشاد والدار المصرية اللبنانية على نشرها هذا الكتاب، في هذه الصورة القيمة.

وذلك عرفانا لما أرسوه من تقاليد راقية في النشر والتشجيع للمؤلفين والمبدعين من الشباب و الكبار.

د. شاكر عبد الحميد

مقدمة

يشتمل الأدب على موضوعات وأفكار عديدة يمكن أن تستفيد منها الدراسات النفسية؛ كما يشتمل علم النفس على نظريات عدة يمكن أن يستفيد منها الأدب، إبداعًا ونقدًا.. لكن ما حدث في واقع الأمر أن هذا التفاعل الخصب المثمر المأمول قد تأخر كثيرًا. فقد وجَّه علم النفس بشكلٍ عام، عبر تاريخه، في شكليه القديم والمعاصر، اهتمامًا قليلًا بالموضوعات الجمالية عمومًا، وللأدب خصوصًا، وقد حدث هذا التأخر في الاهتمام العلمي بالأدب، من جانب علم النفس، نتيجة عدة عوامل نذكر منها:

1- ذلك الاعتقاد الذي ساد المراحل المبكرة من نمو علم النفس بأن الموضوعات الجمالية هي من الموضوعات غير القابلة للتناول التجريبي المحكم، فهي تروغ من التحديد، وتهرب من التكميم والقياس.

2- أن هذا النظام العلمي الجديد، أي علم النفس الذي تأسس علميًّا عام 1879،(*)، كان يجاهد من أجل وضع أسسه المنهجية القوية كعلم موضوعي ينتمي إلى العلوم الطبيعية الصارمة، ومن ثم شعر العديد من العلماء الأوائل بضرورة عزل هذا النظام الجديد عن مجال الإنسانيات والجماليات، بما فيها من نعومة، وتعبيرات فضفاضة، وذاتية مفرطة. وقد نتج مثل هذا التصنيف المتعسف عن ذلك التضاد الذي أطلق عليه سنو تعبير أزمة الثقافتين أو التضاد بين الثقافتين، أي ذلك التضاد بين ثقافة العلم الصارمة، وثقافة الفن والأدب الفضفاضة والزئبقية والمراوغة كما يُقال؛ بين ثقافة العقل وثقافة الحدس العاطفي والانفعال؛ بين الموضوعية والذاتية، وهو تصنيف زائف، كما هو واضح، ولا يتفق مع ما أشارت إليه دراسات عديدة من وجود جوانب فنية كثيرة في العلم، ومن وجود جوانب علمية كثيرة في الأدب والفن(1).

3- هناك عامل ثالث يتعلق بطبيعة المادة الأدبية وخصوصيتها، وهي طبيعة، وخصوصية، مثَّلتا صعوبة في التناول الموضوعي للأدب، من الوجهة النفسية، بينما عولجت مجالات أخرى كالرسم والتصوير والنحت والموسيقى بشكل أكثر بساطة وتحديدًا وتكرارًا.

4- نضيف عاملًا رابعًا يتمثل في حالة من اللا مبالاة من قبل علماء النفس تجاه الجماليات عمومًا، والأدب خصوصًا، نتجت عن ذلك الاتجاه السلبي الذي تراكم عبر تاريخ هذا العلم والذي يربط بين الأدب وبين التحليل النفسي، وقد كان التحليل – وما زال – ضعيفًا من الناحية المنهجية، على الرغم من ثراء التفسيرات، ومن ثم تصور بعض الباحثين أن هذا الضعف لا يرتبط بالتحليل النفسي فقط، بل وبالموضوعات التي يدرسها أيضًا، ومن بينها الأدب والجماليات.

5- وهناك عامل آخر أيضًا، وربما ليس الأخير، أدى إلى تأخر الدراسة النفسية العلمية للأدب أو تعثرها في حالات كثيرة، ويتعلق هذا العامل برفض نقاد الأدب، بل والأدباء أنفسهم، المعاونة في البحوث النفسية العلمية للأدب، وتجلى هذا الرفض مثلًا في قول اثنين من أشهر النقاد المعاصرين

هما رينيه ويليك وأوستن وارين: إن الفن العظيم يتجاوز معايير علم النفس، وإن الاستبصارات النفسية بالأدب يمكن الوصول إليها بطرائق أخرى غير المعرفة النظرية بعلم النفس، وإن أهمية علم النفس هي أهمية تمهيدية، أو أولية، فقط بالنسبة للإبداع، وإنه خلال العمل نفسه تكون الحقيقة النفسية ذات قيمة فنية فقط، إلى آخر هذه الأقوال المحبطة التي نجد لها مثيلًا أيضًا لدى الروائي الأمريكي الشهير وليم فوكنر، والذي تجلى لديه ذلك الخلط الواضح الشائع بين التحليل النفسي (كما قدمه فرويد وأتباعه) وبين علم النفس (كعلم منهجي موضوعي منظم)، فقال: في أي شيء تهم العقد النفسية الموجودة لديَّ؟ إن عملي فقط هو الذي ينبغي أن يوضع في الاعتبار.. إنني – كشخص- غير مهم(2).

بشكلٍ عام يمكننا أن نلاحظ وجود اهتمامات عديدة بالموضوعات النفسية في مجال الأدب داخل الأعمال الأدبية، حيث ظهر اهتمام الأدباء والنقاد بالجوانب الخاصة بأنماط الشخصيات وسماتها، ودوافعها، وانفعالاتها، وأفكارها، وصورها، وقيمها، واهتماماتها، وتفاعلاتها، واتزانها، واضطرابها، ومثاليتها، وغير ذلك من الجوانب، أما في مجال الدراسة النفسية للأدب من وجهة نظر علماء النفس أو المحللين النفسيين، فإن معظم الاهتمامات –رغم قلتها– قد انصبَّت على المبدع دون القارئ، وعلى نوع إبداعي بعينه، غالبًا ما كان هو الشعر، دون الأنواع الأخرى، وفي كثير من الأحيان كان المنحى التحليلي النفسي هو السائد والغالب على هذه الدراسات. كذلك أدى الانشغال الزائد بالجوانب اللا شعورية في الدراسات التحليلية النفسية للأدب إلى المبالغة في الاهتمام بالجوانب المرضية والغريبة منه، وإلى هيمنة موضوعات بحثية قليلة تتعلق بالشخصية والخصائص الانفعالية والدافعية المميزة لها، وإلى إهمال الجوانب الأكثر إيجابية وأكثر معرفية في الشخصية الإنسانية. إن الأدب لا يمثل فقط الجوانب السالبة لدى الإنسان، بل يمثل أيضًا نجاح هذا الإنسان في علاج أزماته ومشقاته النفسية ويمثل نموه وتحقيقه لذاته وشعوره بالكفاءة والانتماء(3).

على كل حال، نحاول عبر هذا الكتاب، توضيح بعض أبعاد هذه الصورة الزاخرة، على الرغم من تأخر ظهورها، بالأفكار والمناهج والاتجاهات.

خلفية تاريخية

من الممكن أن يدخل علم النفس إلى مجال الأدب من خلال طرق كثيرة ومتشعبة، نذكر منها الآن طرقًا ثلاثة فقط هي:

الطريق الأول: القيام بفحص الأديب المبدع خلال نشاطاته الإبداعية المختلفة وما تشتمل عليه هذه النشاطات من عمليات معرفية ووجدانية ودافعية وغير ذلك من العمليات.

ويؤدى بنا الطريق الثاني إلى دراسة الناتج الإبداعي، سواء كان قصة أو قصيدة أو مسرحية أو رواية أو غير ذلك من النواتج الأدبية الإبداعية، ثم إننا نستطيع من خلال فحصنا لهذه النواتج،

سواء كانت في صورتها الأولية، على هيئة مخطوطات أو مسودات؛ أو صورتها النهائية، أن نتوصل إلى بعض النتائج حول العملية الإبداعية من حيث مراحلها والعوامل المساهمة فيها أيضًا.

أما الطريق الثالث فيوصلنا مباشرة إلى المتلقي، أو قارئ الأدب، ذلك الذي يستجيب للأعمال الأدبية والإبداعية بطرائق واستجابات مختلفة.

وبالطبع يمكننا أن نكتشف وجود مسارات فرعية صغيرة تربط بين الطرق الثلاثة الكبيرة السابقة، وهي مسارات قد نهتم خلالها، مثلًا، بدراسة موضوعات مثل: علاقة شخصية الكاتب بإبداعه، أو علاقة سمات شخصية قارئ الأدب بتفضيلاته، أو تعبير مسودات الكاتب عن حالات اضطراباته النفسية، أو غير ذلك من الموضوعات.

لقد استأثر البعد النفسي من الأدب باهتمامات الفلاسفة والمفكرين عبر التاريخ، ولسنا في موضع يسمح لنا باستعراض كل هذه الاهتمامات، كل ما نستطيع أن نقدمه هنا هو مجرد إشارات عابرة لها، ثم نكرس جهدنا كله بعد ذلك، لموضوع كتابنا الرئيسي وهو الدراسات النفسية والأدب، مع التركيز بدرجة ما على الجهود الحديثة في هذا المجال.

وقد كان أرسطو، كما يقول ديفيد دايتشز D. Diaches، أقل اهتمامًا بكيفية كتابة البشر لأعمال التراجيديا، وأكثر اهتمامًا ببنية هذه التراجيديا وتكوينها وخصائصها، أما أفلاطون فقد كان أكثر اهتمامًا بالتفسير النفسي للإبداع الأدبي وبخاصة في محاورته المسماة: «أيون» (4).

كذلك فإننا نجد أن تلميذًا من أبرز تلامذة أرسطو، هو ثيوفراستوس، قد قدم في عمله المسمى «شخصيات» Characters مجموعة من التخطيطات الأدبية (أو الاسكتشات) لبعض الشخصيات المتمايزة، فقدم صورًا عامة لشخصية البخيل الجشع، وشخصية المنافق، وشخصية الثرثار، وشخصية المنحط أخلاقيًّا، وكل واحدة من هذه الشخصيات كانت تتميز بوجود سمة مسيطرة غالبة عليها تكشف عن نفسها في اتجاهات الشخصية وسلوكياتها المختلفة(5).

بعد قرون عدة ازداد اهتمام النقاد والشعراء الرومانتيكيين بعد ذلك بهذا الجانب النفسي في كتاباتهم، حتى إننا نجد شاعرًا مثل وردزورث، يؤكد في مقدمة ديوانه «مواويل غنائية» Lyrical Ballades وجود فروق في النوع، وليس في الدرجة، بين الشاعر وغيره من البشر، فالشاعر في رأيه يكون أكثر حساسية، وأكثر حماسًا، وأكثر رقة، ولديه معرفة أعظم من غيره بالطبيعة البشرية، كما أن روحه تكون أكثر اتساعًا وشمولًا وقدرة على التفكير، وعلى الشعور، بما يعتمل في باطن الروح الإنسانية من انفعالات(6).

في بداية القرن العشرين بدأ ظهور إسهامات التحليل النفسي في ميدان الأدب، فظهرت كتابات فرويد ويونج وساخس وجونز وغيرهم في هذا الشأن. وقد تباينت استجابات نقاد الأدب والفن وعلماء النفس إزاء ما قدمه التحليل النفسي، بين المؤيد تمامًا لهذا الاتجاه، أو المعارض تمامًا له،

وبين هؤلاء وهؤلاء وقف البعض الثالث في مرحلة المنزلة بين منزلتين! بين التأييد والمعارضة، كما سنعرض لذلك فيما بعد.

خلال العقدين أو العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين بدا أن الإسهام التحليلي النفسي، في ميدان الأدب، قد بدأ يشحب بدرجة واضحة، وبدأ الإسهام الخاص بما يسمى بالمنحى الموضوعي (أو الإمبريقي) في دراسة الأدب يتزايد ويقدم إسهامًا متميزًا تلو الآخر، وتعتبر كتابات ودراسات مارتن لنداور M.Lindauer عالم النفس الأمريكي، أبرز الإسهامات في هذا الميدان.

في العقد الأخير وما بعده بدا أن حالة الكمون التي أصابت التحليل النفسي في هذا المجال قد انتهت، ومن ثم عاود هذا الاتجاه دراسة الأدب من خلال مفاهيم جديدة أو من خلال مفاهيم قديمة تم كشف الغطاء عنها فاستُخدمت بأشكال بارعة جديدة ومنها، تحديدًا، مفهوم الغرابة Uncanny.

وتوجد، على المستوى العربي، منذ زمن طويل، اهتمامات واضحة من قبل النقاد والأدباء بالبعد النفسي في الأدب، وقد تجلت هذه الاهتمامات في كتابات عبد القاهر الجرجاني (وبخاصة في أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز)، كما تجلت عند ابن قتيبة (في الشعر والشعراء)، والفارابي، وابن مسكويه، وإخوان الصفا، وحازم القرطاجني، وغيرهم، إشارات وتصورات عديدة حول الإدراك والصور الذهنية والذاكرة والخيال والإبداع(7).

وقد اعتبر محمد خلف الله أحمد عام 1914 تاريخًا لميلاد فكرة الاهتمام العلمي بالبعد النفسي في الأدب، ففي ذلك العام حصل طه حسين على الدكتوراه في الأدب عن أبي العلاء المعري، ووردت في هذه الدراسة وغيرها من دراسات طه حسين إشارات واضحة عن اهتمامه الملحوظ بالبعد النفسي في الأدب، وتجلى ذلك، أيضًا، في كتبه «حافظ وشوقي»، و«مع المتنبي»، ودراساته عن بشار، وأبي تمام، وابن الرومي في «حديث الأربعاء» وغيرها(8).

ثم بدأ هذا الموضوع يأخذ مكانه في جدول الدراسات العليا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، وقام بالمجهود الكبير في هذا الشأن أمين الخولي وخلف الله أحمد، وقد كتب أمين الخولي عام 1945 في العدد الأول من مجلة علم النفس مقالًا بعنوان: علم النفس الأدبي، أشار فيه إلى تلك العلاقات المشتركة والمهمة بين علم النفس والأدب(9).

إضافة إلى ما سبق، هناك أيضًا تلك الإسهامات المهمة - في هذا السياق- التي قدمها حامد عبد القادر(10) والنويهي(11) ثم العقاد، وبخاصة في دراستيه الشهيرتين عن ابن الرومي وأبي نواس، والذي وضَّح فيهما تأثره الكبير بالكتابات التحليلية النفسية(12).

من الأمثلة الشهيرة أيضًا في هذا السياق ذلك الإسهام الذي قدمه عز الدين إسماعيل في كتابه «التفسير النفسي للأدب»، والذي أكد فيه أن العلاقة بين الأدب وعلم النفس لا تحتاج إلى إثبات، وكل ما تدعو الحاجة إليه هو بيان هذه العلاقة وشرح عناصرها، وأن النفس كما تصنع الأدب،

كذلك يصنع الأدب النفس(13)، وقد قام عز الدين إسماعيل في كتابه هذا أيضًا بالاستفادة من كتابات فرويد خاصة الكبت واللا شعور، والتناقض الوجداني، وعقدة أوديب، وغيرها، في تفسير بعض الأعمال الأدبية وأشهرها رواية «السراب» لنجيب محفوظ، و«هاملت» لشكسبير، و«أيام بلا نهاية» ليوجين أونيل، وغير ذلك من الأعمال.

هناك أيضًا تلك الجهود الخاصة في هذا الشأن التي قدمتها نبيلة إبراهيم في تفسير الأدب الشعبي، والتي استفادت خلالها من مفاهيم يونج عن اللا شعور الجمعي والنماذج الأولية (14)، وكذلك دراسة عبد المجيد حسن عن الأدب العربي القديم التي عرضها في كتابه «الأصول الفنية للأدب»، وكتاب مصطفى ناصف «رمز الطفل: دراسة في أدب المازني»، وكتاب محمد زكي العشماوي «قضايا النقد الأدبي والبلاغة»، وكتاب بدوي طبانة «التيارات المعاصرة في النقد الأدبي»، وكتاب إبراهيم سلامة «تيارات أدبية بين الشرق والغرب»، وكتاب «أصول النقد الأدبي» لأحمد الشايب، ودراسة محمد خلف الله أحمد حول الموهبة الشعرية ووظيفة الشعر عند شوقي(15).

تتعلق الدراسات السابقة بما قدمه الأدباء ونقاد الأدب من إسهامات في مجال اكتشاف الأبعاد النفسية للأدب، أي بذلك الاتجاه الذي كان يسير من الأدب ويتجه نحو علم النفس، وقد كان أصحابه من المشتغلين بالأدب لكنهم حاولوا أن يتوصلوا إلى فهم أكبر للظاهرة الأدبية، كما تتجلى في بعدها النفسي، وفي مقابل ذلك الفريق هناك فريق آخر أصحابه من المشتغلين بعلم النفس لكنهم اتجهوا من مجال دراستهم إلى مجال الأدب أملًا أيضًا في الوصول إلى فهم أكبر للظواهر النفسية كما تتجلى في الأدب ولدى الأدباء. وقد بدأ هذا الاتجاه في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي على يد مصطفى سويف، خصوصًا في دراسته الشهيرة الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة(16)، وأيضًا على يد بعض تلاميذه خاصة مصري حنورة في دراستيه عن الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية(17) وفي المسرحية(18) وكذلك مؤلف هذا الكتاب في دراسته عن الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة(19)، كما أننا نجد اهتمامات أخرى بالأدب على يد فرج أحمد فرج، وهي اهتمامات تمت من خلال القيام بالفحص التحليلي النفسي لبعض الأعمال الأدبية لمؤلفين عرب أمثال نجيب محفوظ وغادة السمان(20).

كما نود الإشارة إلى تلك الجهود التي قام بها محمد حسن غانم في مصر، وحسن المودن في المغرب، وينبغي أن نذكر هنا أيضًا أن الباحثين في مجال الإبداع، عامة، غالبًا ما يعودون إلى تصنيف للإبداع قدمه الباحث رودس عام 1961، وهو تصنيف نراه مهمًّا أيضًا في تحديد جوانب اهتمامنا بالدراسة النفسية للأدب التي يمكن أن تسير فيها الدراسة على النحو التالي:

1- دراسة شخصية الأديب المبدع ذاته.

2- دراسة عملية الإبداع التي تحدث داخل الأديب خلال إبداعه لنص أدبي.

3- دراسة الناتج الإبداعي، ذاته، من حيث توفر شروط التفرد والجدة والملاءمة وغيرها بداخله.

4- دراسة المجتمع الذي ييسر الإبداع أو قد يقوم بتعويقه أو تجاهله.

هكذا يمكن الحديث عن تلك الجوانب الأربعة للإبداع في مجال الأدب، وهي: الشخص المبدع Person، والعملية الإبداعية Process، والناتج الإبداعي Product، ثم المكان Place الذي يظهر فيه الإبداع، ويرتبط كذلك بتلك الجوانب الاجتماعية المرتبطة بالمكان أو البيئة أو الثقافة، من حيث عرض العمل الإبداعي أو طبيعة الضغوط المتبادلة بين المبدع والبيئة أو المكان الذي يعيش فيه (سلبًا أو إيجابًا)(21)، وقد تم تلخيص العلاقة التي تجمع بين هذه الجوانب من خلال التعبير: حروف (P) الأربعة للإبداع (The Four P’s of Creativity (4P's)، وفي ضوء ذلك التصور يمكننا أيضًا اقتراح الشكل التالي لتلخيص الجوانب المميزة للدراسة النفسية للأدب:

شكل مقترح رقم (1)

ويوضح الجوانب الأربعة الأساسية في الدراسة النفسية للأدب

على أننا نبدأ أولًا بتقديم أهم المناحي النظرية التي تصدت لدراسة الأدب دراسة نفسية، وكذلك بعض الدراسات التطبيقية التي اعتمدت على هذه المناحي، أو النظريات، ثم نقوم عبر هذا الكتاب بالتركيز على الجوانب الأربعة للإبداع الأدبي كما قدمناها توًّا من خلال الشكل التوضيحي السابق، ونبدأ بالحديث عن الاتجاه التحليلي النفسي، وبخاصة لدى فرويد، ويونج، ولاكان، وباعتباره المنحى الذي تصدى أكثر من غيره لدراسة الأدب والأدباء، والذي يعرفه قراء العربية أكثر من غيره أيضًا على الرغم ممَّا يعانيه هذا الاتجاه من جوانب قصور وثغرات.

العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي

رأت شوشانا فيلمان S. Felman أن العلاقة بين التحليل النفسي والأدب أشبه بالعلاقة بين الذات (التحليل النفسي) والموضوع (الأدب)، وأن عملية التفسير التي تقوم بها هذه الذات، قد تتمثل في تحرير هذا الموضوع، وفي إطلاق سراحه، أو بدلًا عن ذلك، في تقييده، وكبح جماحه، وجعله يرسف في عبودية سوء الفهم والإدراك. إنها علاقة أشبه بعلاقة السيد والعبد كما طرحها هيجل، وحيث السيد يمكن أن يصبح عبدًا والعكس صحيح. هكذا يمكن أن يصبح الأدب هو الذات ويتحول التحليل النفسي إلى موضوع، وهكذا قد يفسر الأدب النفس الإنسانية ويكشف أبعادها على نحو أعمق (وهنا يصبح هو الذات)، بينما تكون الآليات والعمليات النفسية هي الموضوع، أي تكون هي مجال الفحص، داخل الأدب أو خارجه أيضًا، هكذا تنشأ علاقة تفاعلية وعملية تبادل أدوار مستمرة بين الأدب وعلم النفس، إنها معركة من أجل المعرفة، كما تشير فيلمان، المعرفة بالأدب أو المعرفة بالنفس، أو المعرفة بهما معًا من خلال علاقاتهما التبادلية المشتركة. وتكون محصلة هذه المعركة متمثلة في التعرف على السيد الذي تتعلق به حقيقة النفس، أي النظرية التحليلية النفسية، وحيث تكون وظيفة الأدب هنا، تشبه وظيفة الخادم، الذي يخدم رغبات السيد، (نظرية التحليل النفسي)، في الفهم والتعرف، وفي أن يمارس سلطته ونفوذه عبر المجال الأدبي، وأن يكتشف جوانب الكفاءة والقدرة وكذلك الضعف الموجودة، وأن يكتشف ما يحقق المتعة والرضا فيه(22).

مثل هذه العلاقة قد ترضي المحللين النفسيين، لكنها، وكما تقول فيلمان، غالبًا ما تجعل نقاد الأدب غير راضين بالمرة عن هذا الوضع، فهم كقراء للأدب، يرون أن مثل هذا المسعى، من جانب المحللين النفسيين الذين يبحثون عن العقد والمشكلات النفسية والرغبات وغيرها، داخل الأدب، إنما يهمل أهم خاصية تتعلق بالأدب ذاته، ألا وهي أدبيته نفسها، جمالياته نفسها، شاعريته نفسها، وضعه الخاص كنص لغوي يحتشد، غالبًا، ويزخر بالصور والأخيلة، وهكذا يكون الأدب، من وجهة نظر نقاده، أقرب إلى الذات منه إلى الموضوع (كما يرى المحللون النفسيون)، أقرب إلى السيد الذي يسعى إليه، وليس العبد الذي يُستدعى ويُؤمر. هكذا يرى نقاد الأدب ضرورة قيام علاقة تفاعلية بين هاتين اللغتين من لغات الفهم للنفس الإنسانية، لغة التحليل النفسي ولغة الأدب، بكل ما تزخر به هاتان اللغتان من أساليب ومفردات ومعرفة(23).

في ضوء هذه العلاقة التفاعلية يمكن القول إن الأدب قد يدخل ضمن نطاق التحليل النفسي فيثريه (من خلال ما يحتوي عليه من أساليب وكفاءة وصور وشخصيات ولغة ومعرفة)، وكذلك قد يدخل التحليل النفسي إلى مجال الأدب، فيعمل على إثراء الأعمال الأدبية بالمفاهيم والأساليب والمعرفة والتحليلية النفسية. هكذا تكون علاقة السيد بالعبد هنا علاقة زائفة، علاقة تحتاج إلى عملية تفكيك دائم لتلك البنية ذاتها الخاصة بذلك التناقض الضدي الموجود فيها.

قد يكون ما يقوم به النقاد في عملهم أشبه بالعمل الذي يقوم به المحلل النفسي عندما يترك المريض يحكي، من خلال عمليات التداعي الحر، عن جذور مشكلته وأسبابها، دون نظام أو تتابع منطقي محدد عبر الزمان والمكان والمناسبة، كذلك قد يترك الأديب شخصياته، عبر القصة أو الرواية أو القصيدة أو المسرحية، تحكي، وخاصة لو كان يتبع تكنيك أقرب إلى تيار الوعي، تحكي الشخصيات أو الذات المتكلمة من خلاله، وتتذكر وتتخيل وتتمنى وتتفاعل.. إلخ، دون خضوع صارم لمنطق العقل أو الرقيب الداخلي، خاصة في المراحل الأولى من العمل الأدبي. وقد يفعل الناقد ذلك أحيانًا، خاصة إذا كان ناقدًا مبدعًا، فيترك العمل يتحدث إليه من خلاله، إنه يتوحَّد معه، ويتقمَّص شخصية الكاتب في الشخصيات التي يحكي عنها، يتجول معه عبر الزمان والمكان والانفعالات والأحلام والكوابيس والرغبات وغيرها، ثم يقوم بتجريد ذلك كله في شكل مفاهيم نقدية شارحة.

والأمر صحيح في حالة المحلل النفسي الذي قد ينظر إلى حالة المريض على أنها أشبه بنص أدبي له مقوماته أو مكوناته، وأنه يتدفق، هكذا، من خلال لغة وصور وأحلام وإيماءات، ويكون هدف المحلل النفسي خلالها أن يكتشف ذلك المحور السيكولوجي الذي تدور حوله هذه الأبعاد النفسية. كذلك قد يهتم هذا المحلل النفسي بتحليل العمل الأدبي نفسه، كما فعل فرويد وأتباعه، وكما عرضنا لعديد منهم في هذا الكتاب، بالكشف عن الأبعاد النفسية الخاصة بالعقد أو العلاقات أو المخاوف أو الأحلام أو الشخصيات، أو الذكريات أو غيرها، وكما تتجلى في الأعمال الأدبية. وهنا لا يكون الأديب المبدع موجودًا، أمام المحلل النفسي، كمريض أو كعبد، بل كسيد، يحاول ذلك المحلل النفسي أن يتعلم منه، وهنا تكون للنص الأدبي سلطته الخاصة على المحللين النفسيين وعلى القراء والنقاد أيضًا، ومثلما قد ينظر المرضى إلى المحلل النفسي كسيد، كموضوع للإعجاب والرغبة،

خلال عملية الطرح Transference أو التعلق به، وكما أشار لاكان، فكذلك يكون وضع المحلل النفسي، وكذلك القارئ والناقد؛ أمام سلطة النص الأدبي، أشبه بعبد أمام سيد، أو متعلم أمام معلم. إن النص يتحول، هنا، إلى ما يشبه الذات التي ينبغي علينا أن نعرفها، وحيث يشبه هذا النص هنا أيضًا، الموضع المفعم بالمعاني، وكذلك المعرفة التي يكمن المعنى فيها، إضافة إلى تلك المتع الجمالية والخبرات الإنسانية التي تمنحها لنا النصوص الأدبية المتميزة والفارقة.

هكذا قد يقوم الناقد الأدبي بدور المحلل النفسي خلال عملية التأويل للنصوص، لكنه ينبغي عليه أن يعرف أيضًا، ويفهم، أن إخضاع النص الأدبي للتحليل النفسي، وحده، قد يغفل بعض الجوانب الأسلوبية واللغوية والاجتماعية الأخرى المهمة، مثلما قد يكون لإخضاع التحليل النفسي للنقد الأدبي آثاره المدمرة أيضًا على الخصوصية المميزة لعملية التحليل النفسي ذاتها، وكذلك على طبيعة الفروق الموجودة بين هذين المجالين المعرفيين، تلك التي لا تنفي أو تمنع ضرورة التفاعل بينهما، ولكن ضمن أطر محددة يفرضها الطابع المميز لكل منهما.

مثلما قد يقوم الأدب بتفكيك بنية السلطة في المجتمع فيتهكم على القمع والتحكم والطغيان، وهو أمر قد لا يستطيعه التحليل النفسي، لكنه مع ذلك، قد يتمكن من القيام بهذه المهمة عن طريق التفكيك للبنية اللغوية للسلطة؛ تفكيك تلك الترددات والإرجاءات وعوامل الكذب والوعود الوهمية الموجودة فيها، فيحولها من سلطة مخيفة غير مفهومة إلى سلطة بلاغية قابلة للفهم، وموجودة أيضًا، في الصور والكلمات؛ سلطة ينبغي تفكيك بنيتها وتحويلها إلى أثر لغوي، فتكون عرضة للنقد، وقابلة للتفكيك والكشف عن هشاشتها وربما التدمير أيضًا.

هكذا، قد يتفاعل التحليل النفسي مع الأدب، فيشتركان في تحليل الكثير من بنى السلطة، كما أن العلاقة التي ينبغي أن تكون موجودة بينهما ليست هي علاقة السيد بالعبد، كما قلنا، ولا هي علاقة خاصة بتطبيق أحدهما على الآخر، بل علاقة تتصل بالكشف عن الدلالات والتضمينات الذي يحتوي عليها كل حقل معرفي منهما بالنسبة للآخر، فتكون القضايا التي يهتم بها التحليل النفسي مهمة بالنسبة للأدب، والعكس بالعكس. هكذا ينبغي أن تكون هذه العلاقة موجودة في تلك المنطقة البينية الموجودة بينهما؛ منطقة توليد الدلالات والتضمينات المشتركة، حيث يمكن لكل حقل أن يضيء، ويغير، ويؤثر، ويحل، أحيانًا، مكان الحقل الآخر.

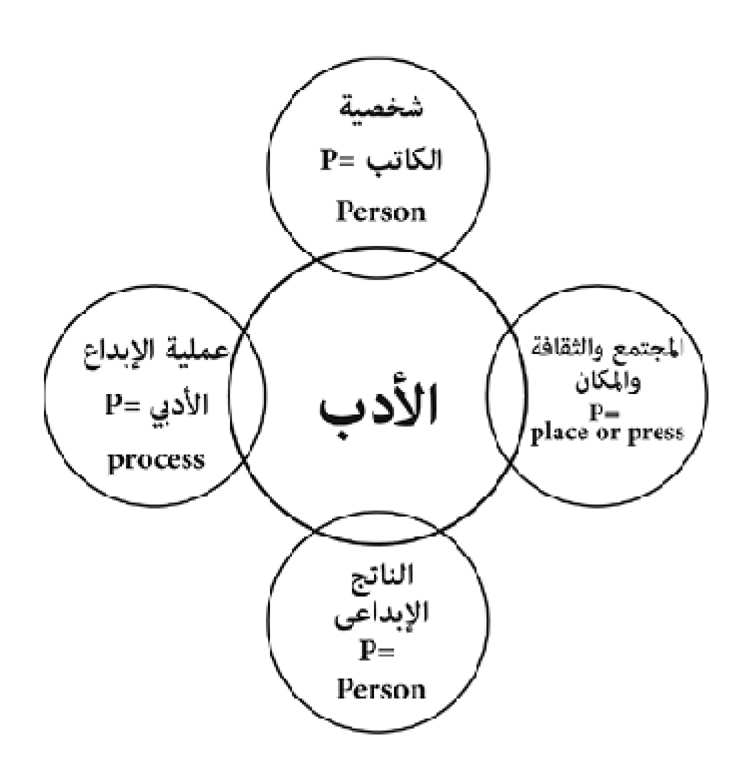
وهناك مفاهيم عديدة داخل التحليل النفسي تعود أصولها إلى أعمال أو شخصيات أدبية أو متخيلة، ومنها، تمثيلًا لا حصرًا، عقدة أوديب والنرجسية أو كذلك إلى مؤلفين تاريخيين (السادية والماسوشية)، هكذا كان الأدب دائمًا إحدى اللغات التي استطاع التحليل النفسي أن يتحدث من خلالها عن نفسه، وهكذا أيضًا لا يمكن أن يوجد الأدب خارج التحليل النفسي، فهو يزوده بالدوافع والطاقات، ويسكن داخل الكثير من مفاهيمه وعوالمه(24). هكذا تصبح العلاقة المشتركة بين التحليل النفسي والأدب أشبه بالحكمة المشتركة التي ترحب بوجود الآخر، ترحب بـ آخريته، تستضيفه، لكنها لا تحوله أبدًا إلى سيد يطغى عليها.

إن التحليل النفسي في النهاية، هو نوع من الحكي للقصص، الحكي لقصة نشطة أو ناجحة، ومن وجهة نظر معينة حول تلك الذات المتكلمة في الأدب.

شاكر عبد الحميد

القاهرة – نوفمبر 2016

(*) وهو تاريخ تأسيس أول معمل لعلم النفس في العالم في ليبزج بألمانيا. (المؤلف)



الفصل الأول

فرويد والأدب

كيف يتم إنتاج الأدب؟ وبالأحرى كيف يتم الإنتاج للفن عامة؟ تمثلت إجابة فرويد عن هذا السؤال في محاولته للقيام بمقارنات بين الكتابة الإبداعية وأحلام اليقظة من ناحية، ثم في الربط بين عملية الكتابة الإبداعية والأحلام واللا شعور من ناحية أخرى، هكذا كانت الكتابة بالنسبة إليه، تشبه الحلم، محاولة من الأنا لتحقيق أكثر رغباتها عمقًا، وهذه الرغبات غالبًا ما تكون جنسية الطابع أو عدوانية، وترتبط بالحافز الخاص بالأنا للوصول إلى السلطة (أو القوة) والسيطرة. ويحاول الحلم، وكذلك الكتابة الإبداعية أن يخفي أو يستر ذلك العري الخاص بأهدافه، أن يضع فوقه قناعًا أو ستارًا من الكلمات والرموز والإيماءات، وأن يحول هذه الأهداف أيضًا إلى شيء ما يكون مقبولًا اجتماعيًّا، وهكذا يكون الأدب، وكذلك الفن عامة، نوعًا من التسامي أو الإعلاء لكل ما هو غريزي وبدائي وغير مقبول اجتماعيًّا، وتحويله كذلك إلى شكل مقبول بل ومرحب به اجتماعيًّا أيضًا. وقد أطلق فرويد على عملية التخفي، أو التخفي وراء قناع هذه، اسم عمل- الحلم أو نشاط الحلم Dream – work وربطها باللا شعور وآلياته وخاصة التكثيف Condensation والإحلال والإبدال Replacement، ويُقصد بالتكثيف تلك العملية التي تكشف عن حالة من الإيجاز والدمج بين أكثر من شكلين أو زمنين أو شخصين أو موقفين أو مكانين، ثم تكوين أشكال بديلة ذات طبيعة رمزية منهما، أما الإحلال أو الإبدال أو الإزاحة فيحدث فيه تغيير في مسار الحلم حيث تحدث انتقالات زمنية أو مكانية أو موقفية ذات طبيعة رمزية.

ويُعتبر مفهوم اللا شعور لدى فرويد مفهومًا مختلفًا على نحو ما عن مفهومه الموجود لدى الرومانتيكيين السابقين عليه بنحو مائة عام، كذلك عن مفهومه لدى بيير جانيه الذي يُقال إن فرويد قد أخذ مفهوم اللا شعور منه.

اللا شعور قبل فرويد

كان مفهوم روح العالم كما تم وصفه من خلال شعراء أمثال نوفاليس وهولدرلين، مفهومًا واضحًا أيضًا في اللوحات التشكيلية الرومانتيكية، كما كانت لوحات فنانين أمثال جاسبار ديفيد فردريك، وكارل جوستاف كاروس، تحوي مناظر طبيعية قد تم تلوينها على نحو يوحي بأنها حية ومتحركة بواسطة روح ما وقد كان كاروس أيضًا هو أول شخص يصله أو يستخدم مفهوم
اللا شعور، قبل فرويد وقد كان رسامًا وكاتبًا وطبيبًا نفسيًّا، وعالم نباتٍ وتشريح وفيلسوفًا، وقد أقام نظرياته الطبية النفسية على أساس تأملاته واستبطانه الذاتي، وليس على أساس الشواهد العملية أو الواقعية، وكان كاروس أيضًا صديقًا لجوته، ودرس الفن على يدي جاسبار ديفيد فريدريك.

وعلى الرغم من أن فلاسفة كثيرين أمثال ليبنتز وكانط وشيلنج قد أشاروا قبله إلى ذلك الجانب المظلم من النفس البشرية، فإن كاروس كان هو أول مَن استفاد من بحوثه العلمية وخبراته الطبية

فأشار إلى اللا شعور باعتباره الجانب الأساس في النفس البشرية.

وقد أثر كاروس كثيرًا على الفيلسوف الألماني كارل روبرت إدوارد فون هارتمان (1842 - 1906) الذي نشر عام 1869 كتابًا بعنوان فلسفة اللا شعور Philosophy Of The Unconscious وقد كان اللا شعور لديه يضم الإرادة والعقل، واعتبر الإرادة هي جوهر اللا شعور، واعتبرها أيضًا تفتقر إلى العقل، وترتبط بالاحتمالات؛ بالحركة من القوة إلى الفعل، وبلا قيود، وهي التي تصل بالإنسان إلى البؤس والمعاناة المطلقة، وإنه من أجل تجنب التعاسة التي تجلبها الرغبات الطائشة النزقة، ينبغي أن تخضع الإرادة وتصل إلى مرتبة الأفكار (العقل) الموجودة فعلًا، ومن ثم يتحول اللا شعور من حالة الإرادة الجامحة (أو اللا إرادة) إلى حالة العقل والواقع(1).

ولا بد أن فرويد قد استفاد من هذه الأفكار على نحو أو آخر، ولا بد أنه قد طورها في ضوء تجاربه وخبراته الطبية وقراءاته المتنوعة أيضًا.

هكذا رأى فرويد في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع إما بالعوائق الخارجية أو المثبطات الأخلاقية، فالفن إذن نوع من الحفاظ على الحياة، والفنان أو الأديب هو إنسان يبتعد عن الواقع لأنه لا يستطيع أن يتخلى عن إشباع غرائزه التي أُعيقت عن الإشباع، وهو يسمح لرغباته الشبقية الطموحة أن تلعب دورًا أكبر في عمليات التخيل، وهو يجد طريقة ثانية إلى الواقع، عائدًا من هذا العالم التخيلي، بأن يستفيد من بعض المواهب الخاصة في تعديل تخيلاته إلى حقائق من نوع جديد، يتم تقويمها، بعد ذلك، بواسطة الآخرين على أنها انعكاسات ثرية للواقع، وهكذا فإن الفنان، بطريقة ما، يصبح هو البطل، والملك، والمبدع، والمحبوب، الذي يرغب أن يكونه دون أن يتبع ذلك المسار الطويل الشاق الخاص بإحداث تغييرات في العالم الخارجي(2). والفنان المبدع، وكذلك الأديب، في رأي فرويد هو إنسان محبط في الواقع؛ لأنه يريد الثروة والقوة والشرف وحب النساء، لكن تنقصه الوسائل لتحقيق هذه الإشباعات، ومن ثم فهو يلجأ بهذه الرغبات وتحقيقها خياليًّا(3).

تعتمد مقاربة فرويد التحليلية النفسية للأدب على عديد من المفاهيم الخاصة بالآليات أو الميكانزمات الدفاعية، والتي من بينها أحلام اليقظة والكبت والتسامي والنكوص والتناقض الوجداني، وغيرها. وتكشف هذه المفاهيم، بشكل مباشر، عن اهتمام فرويد بالبحث عن عمليات الإبداع والتعويض الخاصة بالمشكلات شديدة العمق والمتعلقة بنمو الشخصية، وقد ساوى فرويد كثيرًا بين فهمه للمرض النفسي وفهمه للإبداع الأدبي(4). وقضية فرويد الأساسية هنا – كما أشرنا – مفادها أن نتاج الإبداع مماثل لأي منتج آخر من منتجات الخيال، وخاصة الأحلام؛ فالنواتج الإبداعية هي تجليات وإشباعات رمزية للرغبات والتخيلات أو أحلام اليقظة
واللا شعور، ويُقال كذلك في السياق ذاته إن قراء الأدب والمتلقين له بشكل عام يستجيبون، لا شعوريًّا، للمضمون الخفي المتنكر في شكل منتجات إبداعية، إنهم يستجيبون للإشباعات وعناصر

السرور التي يستثيرها الأدب، والتي يحدث أيضًا أن تكون هي وسائل المؤلف في شق طريقه للعودة من عالم الخيال إلى عالم الواقع.

وقد ناقش فرويد من خلال هذه المصطلحات الدينامية حياة وأعمال العديد من المؤلفين والفنانين أمثال: شكسبير ودوستويفسكي وإبسن وليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو وهايني وجوته وهوميروس وبلزاك، كما أنه استخدم أيضًا المسرحيات والأساطير والحكايات الخرافية والملاحم الإغريقية كأمثلة موضحة لأفكاره.

ولأنه يصعب الإحاطة بكل دراسات وإشارات فرويد في هذا المقام فإننا سنقدم في فصلٍ قادمٍ ترجمة قمنا بها لدراسة فرويد الشهيرة عن دوستويفسكي وجريمة قتل الأب، كما نعرض بعض الدراسات التي تمت حول مسرحية «هاملت» لشكسبير، ومن منظور تحليلي نفسي أيضًا.

هكذا يمكن النظر إلى تطور تاريخ التحليل النفسي المتأثر بأفكار فرويد، من حيث اهتمامه بالأدب، على أنه يشتمل على أربع مراحل متميزة، ولكنها متداخلة، في الوقت نفسه، وذلك لأن تلك المفاهيم القديمة كلها كان يُعاد النظر إليها، في ضوء بعض التصورات الجديدة، كما أن الهيمنة الطاغية للرواد الأوائل أمثال فرويد ويونج في هذا المجال، كان يبدو أنها تراجعت لصالح بعض الباحثين المتأخرين أمثال ميلاني كلاين وكريس وأرزنزفايج ولاكان، وغيرهم. كذلك فإن هناك أيضًا بعض الجهود التي حاولت أن تتلافى العيوب المنهجية التي عانت منها الدراسات المبكرة في هذا السياق، ومن ثم حاولت أن تعتمد على أساليب البحث الحديثة في دراسة تلك المفاهيم القديمة، وهكذا يمكننا أن نقول إن المراحل التي مر بها التحليل النفسي من حيث اهتمامه بالأدب هي:

1- المرحلة المبكرة: وهنا يمكننا أن نتحدث عن بعض أفكار ودراسات فرويد ويونج وساخس وجونز وفينيكل وفروم بوجه خاص، ويمكننا أن نسمي هذه المرحلة بالمرحلة الكلاسيكية أو المبكرة.

2- المرحلة الوسيطة: هنا حدثت محاولة للمزاوجة بين أفكار التحليل النفسي التقليدية وبين بعض مناهج البحث الحديثة، ويُطلق على المنحى الخاص بهذه المرحلة اسم المنحى الإكلينيكي الموضوعي وأشهر أصحابه سيرز وماكورديو مارتنديل.

3- المرحلة المتأخرة: وهنا حدث ما يشبه النكوص (بلغة التحليل النفسي) إلى المرحلة الأولى السابقة، حيث تم التخلي عن استخدام الأساليب المنهجية الحديثة وتم التركيز على التحليل شبه النقدي للأعمال الأدبية بوجه خاص، ويمكننا أن نسمي هذه المرحلة مرحلة المحللين النفسيين النقاد، وأشهر أصحاب هذه المرحلة موريس تشارني وجوزيف ويستلند وجان هنلي، وغيرهم.

4- الغرابة وما بعد الغرابة.

والآن إلى المزيد من التفاصيل:

أولًا- المرحلة الكلاسيكية:

وأشهر ممثليها كما قلنا هما فرويد ويونج على الرغم من أن اهتمامهما بالأدب حدث بطريقة غير مباشرة، ومن أجل أهداف أخرى قد لا تتصل في جوهرها بالظاهرة الأدبية نفسها، أي من أجل أهداف مرضية علاجية أو باثولوجية في المقام الأول.

ثانيًا: المرحلة التحليلية النفسية شبه الإمبريقية:

الجدير بالذكر أنه جرت محاولات لتقوية الأساس المنهجي الهش، للتحليل النفسي الكلاسيكي، فظهر منحى جديد سمي المنحى الإكلينيكي الموضوعي، في اعتراف ضمني بأن المنحى السابق عليهم لدى فرويد ويونج وأتباعهما لم يكن منحى موضوعيًّا تمامًا، وهو منحى يتسم – على عكس التحليل النفسي التقليدي - بأنه أكثر تنظيمًا، فالبيانات يتم جمعها وتحليلها في ضوء الشروط الكمية.

هكذا قام ماكوردي McCurdy، مثلًا، بجدولة الموضوعات المتكررة في عديد من الأعمال الروائية والمسرحية الكلاسيكية (روايات الأخوات برونتي ومسرحيات شكسبير مثلًا) وذلك من أجل توسيع حدود أفكار فرويد حول الدافعية وحول العمليات الأولية والعمليات الثانوية. كذلك قام مارتنديل Martindale باستخدام مفهوم كريس Kris حول النكوص في خدمة الأنا (كشكل من أشكال النشاط النفسي المشابه لتفكير الأطفال لكنه متسم بالانضباط في نفس الوقت) في دراسة أجيال عديدة من الشعراء الإنجليز والفرنسيين ومن خلال بعض الأفكار الإحصائية التي اعتبرها مناسبة(5).

كذلك تعتبر تلك الدراسة التي قام بها سيرز Sears وزملاؤه حول أحداث الطفولة والرشد الخاصة بمارك توين وتأثيرها على أدبه مثالًا جيدًا على ذلك المنحى المتوجه من خلال أفكار التحليل النفسي التي تمت تقويتها من خلال الأساليب الإمبريقية. وقد كانت الخطوة الأولى، في هذه الدراسة، هي: أولًا القيام بالفحص الموضوعي، من خلال الاستعانة بالمحكمين للمادة السيرية الخاصة بمارك توين (خطاباته ومذكراته مثلًا). ثانيًا: تم استخلاص تسعة أحداث أو موضوعات شخصية رئيسية ظهرت في حياته (كالعزلة أو النبذ مثلًا). ثالثًا: تم تقسيم رواياته بطريقة موضوعية من خلال المحكمين إلى مجموعة من الأحداث المستقلة. رابعًا: تم وضع درجات لهذه الأحداث في ضوء الأحداث أو الموضوعات الشخصية الرئيسية التسعة في حياة مارك توين. على سبيل المثال فإن سيرز قد استنتج في ضوء علاقة توين بأمه أنه كان يخاف من فقدان الحب، ولذلك فإننا نجد أن الموضوع الرئيسي الخاص بقلق الانفصال Separation Anxiety يتكرر في أعماله، بل وفي حياته الخاصة، في مرحلة الرشد أيضًا، حيث كان يعاوده هذا القلق كلما ولد طفل جديد له(6).

هناك أيضًا دراسات إدموند ويلسون E. Wilson عن هاوسمان وديكنز وكبلنج والتي حاول فيها الربط بين إبداعات هؤلاء الكتاب وبين أحداث حياتهم الخاصة، فمثلًا كانت حادثة وضع والد ديكنز في السجن نتيجة عجزه عن سداد بعض الديون المتراكمة عليه مؤدية إلى أن يعمل تشارلز

الصغير في مصنع للأصباغ السوداء، وقد كانت تلك الأحداث هي مفتاح خيال ديكنز الإبداعي كما يقول ويلسون، وقد تعقب هذا الباحث آثار الأحداث المبكرة في حياة ديكنز وما ارتبط بها من معاناة وشقاء وذل وامتهان على مؤلفاته بعد ذلك. وأشار كذلك إلى أنه من المهم، في حالة ديكنز، أن نتفحص حالته كإنسان كي نستطيع أن نتذوقه كفنان وأن أعمال ديكنز، خلال حياته الإبداعية كلها، كانت بمثابة المحاولات المستمرة لأن يتمثل الصدمات والمشقات المبكرة، وأن يقوم بتفسيرها لنفسه أولًا، وأن يفهم معنى علاقته بهذه الأعمال. وقد كانت الآلية التي يعمل ويلسون من خلالها في دراساته تتم من خلال الحركة من حياة المبدع إلى أعماله، ثم العودة إلى تلك الحياة من أجل تفسير هذه الأعمال، وعادة ما تم إهمال جانب التشكيل الفني وعناصر النص البنائية من أجل فهم مضامينه النفسية(7).

على أننا ينبغي أن نتعامل مع مثل هذا الاتجاه أيضًا بحذر شديد، وذلك لأن العلاقة بين الكاتب وإبداعه قد تكون علاقة غير مباشرة، بل وأكثر تركيبًا من علاقة التناظر التي حاولت تلك الدراسات أن تقيمها بينهما، فليس هنالك من نمط ثابت للعلاقة بين تفاصيل حياة المبدع وبين المظاهر المختلفة لإبداعه، وإن كان هذا لا يعني مطلقًا عدم وجود علاقة بين هذين المجالين، فالعلاقة موجودة دون شك، لكنها قد تكون علاقة مركبة وغير مباشرة كما سبق أن أشرنا.

ثالثًا: المحللون النفسيون النقاد:

في كتاب المناحي التحليلية النفسية حول الأدب والفيلم الذي صدر عام 1987 وقام بتحريره موريس تشارني M. Charney وجوزيف
J. Reppen (8) استخدم عدد من الباحثين المفاهيم والأساليب التحليلية النفسية، لاستكشاف بعض النصوص الأدبية وبعض الأفلام كذلك. وقد اختفى في هذا الكتاب، بدرجة واضحة، ذلك التوجه التحليلي النفسي القديم، خاصة قيامه بمحاولات مستمرة لإعادة بناء أو تركيب خبرات الطفولة المبكرة داخل العمل الفني. فقد أصبح التخييل، أو أحلام اليقظة، أمرًا وثيق الصلة بالخيال الأدبي. وأصبح التركيز الأساسي في تحليل العمل الأدبي يتم على الموضوعات الرئيسية في العمل وكذلك على الصور العقلية، وعلى بنية العمل ذاته. لقد أصبح النقاد التحليليون الجدد أمثال ريتش تشيزك R. Chessick وهربرت ليفوفيتز H. Levawitz وجلين جابارد G. Gabbard وأندريه جرين A. Green، وغيرهم ممن سيأتي ذكرهم فيما بعد، أكثر تحررًا من أسر القبضة الفرويدية، وأكثر ميلًا إلى الاستفادة من أفكار ومفاهيم أرادها محللون نفسيون آخرون أمثال يونج وكريس وجاك لاكان J. Lacan وميلانى كلاين M. Klein وفيليبس جريناكر P. Grenacre وكارين هروني K. Horney وغيرهم. لكن، وعلى الرغم من هذا التحرر من تلك القبضة الفرويدية، فإن ظلال فرويد ومفاهيمه تظل تتسلل إلى هؤلاء النقاد وتعود إلى تحليلاتهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

لقد وجَّه هؤلاء الدارسون معظم اهتماماتهم إلى مؤلفين أمثال برجسون وبروست وديكنز وشريبر، ورغم أن المؤلف الأخير ليس مؤلفًا مهمًّا في تاريخ الأدب العالمي، ورغم أنه يتم ذكره فقط من

خلال دراسة فرويد المشهورة عنه التي ظهرت عام 1911، فإن الباحثة مرجريت جانز قد نظرت إلى حالة هذا المؤلف باعتبارها تمثل نمطًا أوليًّا أو نموذجًا أوليًّا (إشارة إلى مفهوم يونج الشهير) لعملية الإبداع الأدبي، خاصة لدى المؤلفين المضطربين انفعاليًّا وعقليًّا. لقد اعتبرت هذه الباحثة كتاب شريبر «ذكريات مرضي العصبي» Memories of my nervous illness الذي ظهر عام 1903، كتابًا ينتمي إلى الأدب، وإلى الأسطورة، وينتمي بجذوره إلى أعماق الصور الفنية الرومانسية التي يمكن أن نجدها لدى مؤلفين أمثال كولريدج وجوته وبيرون وغيرهم. لقد كان ما قدمه شريبر في رأي هذه الباحثة يمثل تعبيرًا مشروعًا عن الجوانب النفسية الداخلية، والمحرمة، في شكل رمزي وأدبي.

كان فرويد قد رأى في هذه الشخصية، من قبل، مثالًا واضحًا لحالة تلبس القناع الشعري للشخصية المضطربة، كي تعبر عن الارتدادات العميقة لخيالها اللا شعوري. أما مرجريت جانز فقد اعتبرت أن ما قام به شريبر هو عملية استثمار الشكل الأدبي للتعبير عن آلياته النفسية الدفاعية. فالفن والبارانويا (كمرض نفسي) قد يستخدمان نفس المواد الرمزية، لكنهما يسيران في اتجاهين متعارضين. لقد تحولت عملية الانتهاك والخطيئة لدى شريبر من خلال الأدب إلى عملية تضحية(9).

يشتمل نشاط التأليف الأدبي في ضوء هذا المنحى، على معانٍ عديدة بالنسبة للمؤلف، وأحد هذه المعاني أن النشاط يعتبر- في ضوء التحليل النفسي- بمثابة الإشباع التعويضي. إن نشاط التأليف يشتمل على الموضوعات الرئيسية التي يكون المؤلف شديد الانشغال بها. وقد اجتذب تركيز تشارلز ديكنز على شخصيات المحتالين انتباه باحثين أمثال جين هاريس وفيليبس جريناكر، وقد نظرا، إلى هذا الاهتمام، باعتباره شكلًا من أشكال الرغبة العارمة في قتل الأب. فالابن قد يعتقد أن أباه قد حرمه من عطف أمه ورعايتها له، ومن ثم فهو يسعى لأن يزيحه، ويحل محله، كي يستعيد مكانته لدى المرأة التي حُرم منها (وهي صورة أخرى من صور عقدة أوديب)، وقد قدم ديكنز سلسلة كبيرة من الشخصيات المحتالة في روايته «أوراق بيكويك» Pickwick Papers وهي شخصيات تتسم كلها بالطفلية الشديدة والاعتماد الواضح على الآخرين. ويُقال إن هذا يتفق تمامًا مع ما هو معروف من تفاصيل عن حياة تشارلز ديكنز ذاته(10).

كذلك كانت رواية مارسيل بروست الشهيرة «البحث عن الزمن الضائع» عبارة عن شكل من أشكال العلاج الذاتي الذي حاول بروست من خلاله أن يَبْرَأ من ذلك المهيمن عليه بتفكك الذات. وقد ربط ريتشارد تشيزك في دراسته الخاصة حول بروست وبرجسون بين شخصية بروست وفلسفة هنري برجسون، مؤكدًا أهمية الواقعية الروحية والقبض على الاندفاع الحيوي للحظات التي تمر. لقد لجأ بروست إلى الفن بعد موت والدته كي يستعيد ذاته المفككة. وكان النشاط الخاص بكتابة الرواية خبرة أكثر واقعية لديه من ذلك العالم الاجتماعي الخارجي الذي انسحب منه. وقد كانت هذه الرواية ذاتها بمثابة المثال الذي أوضح للعالم الخارجي كيف يمكن لشخص عصابي أن يعلو، ويتجاوز، ذلك التفكك الموجود في حياته الشخصية. وقد افترض تشيزك أن البحث عن الذات الحقيقية هو دائمًا محاولة لرأب الصدع ومظاهر التفكك الموجودة في هذه الشخصية. لقد أعطى كل

من برجسون وبروست أهمية كبيرة لعملية الإمساك بالانطباعات الهاربة ولعملية محاولة إحداث الترابط بين سلاسل الأفكار والذكريات التي قد تتعلق بهذه الانطباعات(11).

قام ليفوفيتز أيضًا بمحاولة لإيجاد أواصر قوية بين التحليل النفسي والنقد الأدبي من خلال دراسته لحالة ستاندال. وقد أشار هذا الباحث إلى أن دوافع التأليف الأدبي لدى ستاندال كانت دوافع معبرة عن عمليات الإشباع التعويضي بشكلٍ واضحٍ لديه، فحياة ستاندال يمكن إعادة تركيبها من خلال كتاباته. كما أن كتاباته تعكس بشكلٍ واضحٍ حاجاته ومخاوفه واهتماماته المسيطرة عليه. ومثله مثل بروست، عانى ستاندال من الحرمان من الأم، وقد أدى موت أمه، بينما كان في السابعة من عمره، إلى أن يعاني فترة طويلة من الإهمال والحرمان والتجاهل. لقد تخلص ستاندال من سطوة أبيه وحاول التعويض عن حالة الحرمان من الأم من خلال الاهتمام بحالات الاتصال الجنسي غير الشرعي. وقد امتلأت أعماله بعمليات مقارنة بين النساء المتحفظات في سلوكهن الجنسي، المهتمات بتربية أطفالهن، وبين النساء الشهوانيات المبتعدات كثيرًا عن الفضيلة، وعلى كل حال، فإن محاولة ليفوفيتز لإيجاد جوانب كثيرة مشتركة بين حياة ستاندال وأعماله كانت محاولة تعاني من التعسف الواضح، على الرغم من وجود الكثير من الجوانب المشتركة – ظاهريًّا - بين أعمال ستاندال وتفاصيل حياته(12).

وهكذا فإننا نجد، دراسات كثيرة تنتمي إلى هذه المرحلة تدور حول خبرات الطفولة، والحرمان من مشاعر الأم الدافئة، والخوف من فقدان الحب أو الانفصال عن المحبوب، وتأثير ذلك كله على سلوك الشخصيات في الرشد، وكما تجلى ذلك، مثلًا، في مسرحية «الليلة الثانية عشرة»(13)، وكما في دراسة هاينلي J.Hinly التي تم خلالها تحليل أحلام الشخصيات في مسرحية «حلم ليلة صيف»، خاصة في علاقة هذه الأحلام بالمخاوف الفطرية التي تستثيرها لدى هذه الشخصيات. ومن ثم فقد تم الاهتمام بتحليل أحلام الانتقال والحركة، وأحلام الحب، والأحلام الجنسية، وغيرها من الأحلام سواء كانت هذه الأحلام تتسم بالهدوء والوضوح النسبي أو كانت تمتلئ بالصور العنيفة والأفكار الغامضة والمشاعر شديدة الاضطراب(14).

كذلك استفاد جوزيف ويستلند J. Westlund في دراسة له عن بعض مسرحيات شكسبير الكوميدية من بعض مفاهيم ميلاني كلاين، وذلك من أجل فهم الوظيفة التعويضية أو الترميمية reparative والمثالية والمجددة أو الشافية للكوميديا الشكسبيرية. فالكوميديا تقدم صورًا متخلية خاصة من صور تحقيق الرغبة تتعلق بالعالم الذي نحب أن نوجد فيه. فصور الحب الرومانسي مثلًا تشتمل على نرجسية مفيدة. ومن خلال رؤيتنا للمحبوب، في صورة مثالية، نقوم بوضع أنفسنا في صورة مثالية أيضًا، وكلما زاد اكتمال وسمو الصورة التي نعطيها للمحبوب، زاد ما ننعم به من الدفء النرجسي الخاص بهذا الكائن غير العادي، ويؤكد ويستلند هنا أن الحب كان دومًا من الموضوعات المهملة في التحليل النفسي، ذلك لأنه قد ركز على الغريزة الجنسية بعد أن نزع منها إطارها الرومانسي. كذلك يستلفت ويستلند انتباهنا إلى الأساليب التي تتحرك الكوميديا من خلالها، إلى ما وراء الصراعات الظاهرة، كي تعمق تصوير قضية العلاقة بين الذات والآخر. فالشخصيات تشعر بالذنب بسبب نزعتها التدميرية، كما أنها تكون قادرة على رأب الصدع

الحقيقي، أو المتخيل، الذي تكون قد تسببت في حدوثه. وأخيرًا يشير ويستلند أيضًا إلى أن شخصية الأم – أو المرأة عمومًا – في مسرحيات شكسبير الكوميدية (وقد يكون هذا صحيحًا في مسرحياته الأخرى أيضًا) هي شخصية تتسم بالقوة وأحيانًا بالتسلط، بينما شخصية الرجل هي شخصية تتسم بالمثالية وأحيانًا بالضعف والتردد(15).

أما برنارد باريس B. Paris فقد نظر إلى شخصيات بروتس وكاسيوس وقيصر في مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير باعتبارها تمثل مثلثًا تدميريًّا وذلك في ضوء مفاهيم كارين هورني وفئاتها التصنيفية للشخصية، فعلى العكس ممَّا هو سائد في الدراسات النقدية والدراسات التحليلية النفسية من النظر إلى شخصية بروتس باعتبارها شخصية إيجابية، فإن باريس قد اعتبرها شخصية سلبية وشريرة مثلها في ذلك مثل شخصية ماكبث. فبروتس ليس أحد المثاليين الذي تم تضليلهم، كما هو شائع، لكنه شخصية تم تضليلها بما يتفق مع محاولتها المستمرة لخداع نفسها، وعدم اعترافها، صراحة، بعطشها الهائل إلى القوة والعظمة. لقد كانت مشكلة شكسبير الكبيرة هنا، أن يقدم شخصية تكون لديها حاجة قوية تمامًا لخداع نفسها بطريقة لا يستطيع المشاهدون اكتشافها (وقد فعل ذلك في حالة هاملت أيضًا). وقد تم حل هذه المشكلة بطريقة جزئية فقط، فهناك جوانب مشتركة كثيرة بين قيصر وكاسيوس، لكن كاسيوس قام بتدمير ذاته تدريجيًّا من خلال صراعاته الداخلية ومن خلال توقه الشديد إلى أن يحظى بإعجاب بروتس، لقد كان سعيه للحصول على تقبُّل بروتس غير المشروط له يماثل حاجة الطفل ومطالبه بالنسبة لوالديه. وقد حظي كاسيوس بتعاطف أكبر من جانب بروتس عندما أصبح أكثر ضعفًا وأكثر اعتمادية. ويلاحظ على هذه الدراسة أن باريس قد أهمل القضايا السياسية التي تدور حولها هذه المسرحية من خلال تركيزه على الصراع النفسي فقط(16).

في دراسة بعنوان «الجنسية والزنى بالمحارم في أعمال برتولد بريخت»(17) قام سامي ماكلين S. Mclean باختزال الإنجاز الكلي لبرتولد بريخت في مجال المسرح في ضوء ثلاث مراحل من الارتقاء الخاص في التعبير عن الجنس لديه، وعلى النحو التالي:

1- المرحلة الأولى: وتمتد من عام 1918 حتى عام 1924، وهنا قام بريخت باستكشاف السلوك الجنسي الغيري والمثلي لدى الذكور في مسرحيات مثل «بعل» و«غابة من المدن».

2- المرحلة الثانية: وامتدت من عام 1928 حتى عام 1929، وهنا قام بريخت بوضع أسس نمط الشخصية الخاص بالأم البطلة، وأيضًا تلك الثنائية الخاصة بعلاقة الأم بالابن في مسرحيات مثل «الرجل هو الرجل» و«صعود وهبوط مدينة ماهوجني».

3- المرحلة الثالثة: وتمتد من عام 1929 وحتى عام 1945، وهنا قام بريخت بالتسامي بمشاعر المثلية (أو السحاق) لدى الإناث، وذلك من خلال تحويل هذه المشاعر إلى نوع من المثالية الثورية المتميزة المتوجهة نحو الخير والحق والعدالة.

وعلى الرغم من هذه الفئات التصنيفية، فإن صورة الأم في أعمال بريخت تظل، كما يقول ماكلين، صورة غامضة، فهي تتسم بالقوة والضعف، كما تتسم بالشر والتدمير أيضًا، وأبرز مثال على ذلك هو شخصية الأم في مسرحية «الأم شجاعة»(18).

في دراسة لجيري فلايجر J. Flieger بعنوان «بودلير وفرويد: الشاعر كمزاح»، قام هذا الباحث بالربط بين أفكار فرويد وتصورات الشاعر الفرنسي الشهير بودلير حول الكوميديا. وكان بودلير قد كتب أفكاره الثيولوجية (اللاهوتية) والشيطانية (أو التي فيها تأكيد فطري على غريزة الشر) قبل أن يكتب فرويد مشروعه الخاص في التحليل النفسي. وقد كشف فلايجر، في دراسته هذه، عن جوانب عدة مشتركة بين المعاني اللاهوتية والمعاني التحليلية النفسية للمزح أو النكات، فقال إن بودلير وفرويد يتفقان على أهمية الدور الكبير الذي يلعبه اللا شعور في سلوك الشخص الضاحك، أو المحب للنكات، كما أنهما قد اتفقا في أن المزاح وحكي النكات غالبًا ما يشتملان على انتهاكٍ ما للمعايير الاجتماعية؛ فالتنكيت هو تعبير عن أشواق ورغبات غير مشبعة. وقد ميز فرويد بين النكات الموجهة نحو هدف، وبين النكات البريئة أو المنزهة عن الغرض، واعتبر فلايجر أن هناك مفارقة ما في هذا الشأن. وذلك لأن النكات الموجهة نحو هدف، في رأي فرويد، غالبًا ما تكمن وراءها بعض مشاعر الذنب أو الخجل التي تكون موجودة في نفس ملقيها، بينما تكون، في جوهرها، بريئة المقصد، أي إنه لا يقصد من ورائها إحداث أثر معين يتسم بالشر، أي إنها تكون مذنبة المقصد بريئة الأثر. لكن النكات البريئة كما يعلق فلايجر غالبًا ما لا تكون بريئة، كما أن النكات الموجهة نحو هدف غالبًا ما لا تحقق الهدف الذي وجِّهت من أجله. كذلك فإن هناك بعض الجوانب الشعرية والجمالية وربما العبثية أو التي لا هدف من وراءها في النكات، مما يجعلها أحيانًا تعبيرًا مقصودًا في ذاته، أكثر من كونها تعبيرًا يتوجَّه نحو هدف معين، إنها هنا تبدو على أنها شكل من أشكال اللعب اللفظي والعقلي، ومن ثم تبدو قريبة من النشاط التلقائي الذي أكد فلاسفة وباحثون ومبدعون عديدون أهميته في الإبداع. وأخيرًا يقول فلايجر إن الضحك هو علامة على النفس المنعشة التي أوصد في وجهها باب اكتمال عملية الإدراك، إنه يرمز إلى حالة سقوط الإنسان وإلى غريزة الحياة (اللبيدو) المتأججة لديه بشكل لا يهدأ، ولا يخف ضرامه(19).

المرحلة الثالثة: نظريات العلاقة بالموضوع

بؤرة الاهتمام في نظرية العلاقة بالموضوع هي بحث المرء عن العلاقات وليس الإشباع الغريزي، كما هو الحال في التحليل النفسي الكلاسيكي، ويشدد المنظِّرون هنا على الاهتمام بكيفية تمثيل الخبرات الماضية مع الأفراد المهمين في مجال الشخص النفسي والاجتماعي، وباعتبار هذه الخبرات تمثل أوجهًا للذات وللآخرين وللعلاقة معهم. وتلعب عمليات الارتقاء المبكرة في حياة الأطفال دورًا مهمًّا هنا، من حيث علاقة الطفل بالآخرين ومن ثم بذاته، وكذلك تمثيلات تلك العلاقات السيكولوجية على أنحاء شتى، هكذا تلعب الأصوات والابتسامات المبكرة، ثم علاقات الاتصال والانفصال بين الطفل والآخرين دورها المهم في تكوين تمثيلاته الإيجابية أو السلبية عن ذاته وعن الآخرين، فهذه التمثيلات المبكرة الخاصة بالعلاقات مع الأشخاص والأشياء تكون

محملة بشدة بالانفعالات والجوانب الوجدانية، هكذا تتشكل الرغبات والمخاوف وكذلك التمثيلات الشعورية واللا شعورية للذات وللآخرين.

مع ظهور نظريات العلاقة بالموضوع Object-Relations كما تمثلها كتابات مرجريت مالر M. Mahler ومؤلفين بريطانيين أمثال ميلاني كلاين، وأنصارها أمثال وينيكوت W. W. Winnicott وحنا سيجال H. Segal وماريون ملنر M. Milner وغيرهم، دُرست آثار الخبرة الجمالية من خلال الإشارة إلى العلاقات الأولى للطفل، أي إلى مراحل التكافل بين الأم والطفل Symbiosis وكذلك التفرد – الانفصال -Separation individuation أي الانفصال عن الأم ثم تكوين شخصية فردية متفردة بعد ذلك.

وتمثل الخبرة الجمالية في هذا النموذج النظري منطقة وسطى بين الذات والعالم الخارجي، فالشكل الفني ومحتواه يُنظر إليهما، هنا، على أنهما دائمًا، في حالة اندماج أو انصهار معًا، وأي محاولة للفصل بينهما سيترتب عليها حرمان العمل الفني من منزلته الخاصة كموضوع جمالي.

ويشير الباحثون أصحاب هذا الاتجاه إلى حدوث حالة من إعادة الاستثارة في أثناء الخبرة الجمالية الخاصة بالإبداع أو التذوق، لحالة شبه سحرية تمتد بجذورها إلى المرحلة الرمزية من الطفولة، وبخاصة خلال تلك المراحل المرتبطة بالعلاقات الرمزية مع الموضوعات الانتقالية، أي تلك الموضوعات التي تنقل الطفل - بعد فطامه خاصة - من التعلق بثدي الأم إلى التعلق بموضوع (انتقالي أو تحولي) خارجي ينتقل به من مرحلة الاعتماد التام على الأم إلى مرحلة الاستقلال النسبي عنها، ومن ثم يحدث نمو خاص للذات.

فقد اهتم وينيكوت، مثلًا، بوصف الطريقة التي يقوم من خلالها الطفل الصغير، وخلال ممارساته الخاصة في أثناء مرحلة الانفصال -التفرد هذه- وذلك حين يتعلق بموضوع انتقالي (لعبة صغيرة ناعمة - دب من الفراء - بطانية - وسادة.. إلخ) تكون له الخصائص المريحة والناعمة نفسها الخاصة بالأم وملمسها. ومثل هذا الموضوع الانتقالي أو التحولي هو الذي يدركه الطفل باعتباره يمثل جانبًا من الذات (من حيث تعلق هذه الذات به أو علاقتها معه) وجانبًا من العالم الموضوعي أيضًا. إنه يكون - كما يشير وينيكوت - بمنزلة الوعد، أو التمهيد لما سيقوم به الراشدون من توظيف للموضوعات الثقافية المختلفة في أنماط سلوكية عدة من بينها بطبيعة الحال الأعمال الفنية(20).

وقد عد وينيكوت عملية تركيز العلاقة النفسية، على شخص أو شيء انتقالي، أمرًا طبيعيًّا وعالميًّا (أي مشتركًا بين الأطفال في كافة أنحاء العالم) وصحيًّا في ارتقاء الأطفال. وتنمو الدلالة الشخصية الخاصة بالتعلق بهذا الموضوع من خلال التفاعلات والتلميحات أو الإلماعات الضمنية المتبادلة التي تتطور خلال علاقة المشاركة بين الأم والطفل وخلال عملية التكافل بينهما.

ومن خلال إشارته لهذا التعلق بالموضوع الانتقالي أو التحولي أشار وينيكوت إلى قدرة الفرد اللاحقة، ليس فقط على استثمار أو توظيف الموضوعات الثقافية المختلفة، ولكن أيضًا على أن يقيم

صلات أو روابط إبداعية بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي. ويشكل اللعب الخيالي جسرًا مهمًّا هنا بين تخييلات الطفل، أو تهويماته، والتي تتموضع أولًا، أو تتركز، في موضوع تحولي أو انتقالي (لعبة - عصا - رفيق خيالي.. إلخ)، وبين الاستثمار الذي يقوم به، بعد ذلك، لهذه الموضوعات في خبراته الثقافية بشكل عام، وخبراته الجمالية، بشكل خاص. (فالفن وكذلك الأدب هو أيضًا نوع ما من العلاقة بموضوع ما، علاقة تتسم بالألفة والمتعة الحميمية مثلما كانت تلك العلاقات القديمة أو المبكرة مع الأم).

وهذا الموضوع التحولي هو النموذج الأولي للموضوع الجمالي، وهو لا يشتمل على أي انفصال بين الشكل والمضمون، أو بين الذات والموضوع، إنه ليس منفصلًا عن الخبرة الجمالية، فكلاهما فعلي ورمزي في الوقت نفسه، وكلاهما عقلي داخلي - يعتمد على الوجود المسبق لموضوعات وصور داخلية في العقل - وخارجي موضوعي، في آنٍ واحد. ويظهر الإحساس الجمالي، على نحو خاص، خلال تلك المواجهة أو الالتقاء الذي يحدث بين الفرد والعمل الفني بعد ذلك.

لقد ظهرت نظريات العلاقة بالموضوع - مثلها في ذلك مثل علم نفس الأنا - نتيجة ذلك الشعور بوجود أشياء ناقصة أو منتقدة في أفكار فرويد الأصلية. ومن الأسماء البارزة، في هذا الاتجاه، المحللة النفسية البريطانية الشهيرة ميلاني كلاين، وقد أعادت صياغة أفكار فرويد حول الاندفاعات التي يتم التسامي بها وتحويلها إلى نشاط فني، خاصة الاندفاعات الجنسية والعدوانية. وبينما اهتم فرويد بالجنس بشكلٍ خاص، فقد اهتمت كلاين بالعدوان، وبينما اهتم فرويد بالـ «هو» الغريزي، اهتمت كلاين بالـ «أنا» الواقعي، ورغم أنها لم توجِّه اهتمامًا كبيرًا نحو الفنون، فإن تلاميذها قد فعلوا ذلك على نحو كبير.

خلال خبرتها العلاجية الطويلة مع أطفال وراشدين يعانون من اضطرابات نفسية عنيفة، خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، طورت كلاين ما سمي بنظرية الموضوعات الداخلية Internal Object theory. وقد طرحت خلالها تصورًا حول آليات الاستدماج Introjection والإسقاط Projection التي تقوم بها الأنا، منذ وقت مبكر، حيث تقوم باستدماج الموضوعات أو تمثلها داخل تكوينها النفسي، باعتبارها، أي هذه الموضوعات، إما جيدة وإما سيئة، ويكون صدر الأم بالنسبة للطفل الرضيع، هو النموذج الأول المعبر عن هذه العلاقة، فهو إما أن يكون حنونًا دافئًا يقدم الدفء والغذاء والحنان، وإما أن يكون سيئًا، جافًّا، باردًا يقدم الحرمان والعطش، والرفض.. إنه هنا يمثل الموضوعات الجيدة أو السيئة، وطبيعة هذه العلاقة المبكرة مع صدر الأم تجعله موضوعًا جيدًا أو سيئًا. وترتقي الأنا من خلال هذه العلاقات الإيجابية أو السلبية المبكرة التي تربطها بدورها بغرائز الحياة (الإشباع) أو الموت (الحرمان)، فصدر الأم هو الموضوع الأول الذي تُسقط مثل هذه المشاعر عليه، وهو كذلك أول موضوع يتم استدماجه في التكوين النفسي الداخلي للطفل(21).

إن الجوانب المنقسمة من الأنا، وكذلك الاندفاعات التي يتم رفضها أو إنكارها - لأنها تستثير القلق وتؤدي إلى الألم - تشتمل كلها على جوانب من الشخصية لها قيمتها الخاصة، ورغم أن الجوانب

المرفوضة من الذات
- ومن الموضوعات الأخرى الداخلية - تساهم في عدم الاستقرار، أو اختلال الاتزان النفسي، فإنها أيضًا قد تكون مصدرًا للإلهام في العديد من النشاطات الثقافية والفنية.

وهكذا، فإن الفنان المبدع، في رأي كلاين، يفيد تمامًا من الرموز، وكلما كانت هذه الرموز معبرة عن تلك الصراعات بين الحب والكراهية، بين التدمير والترميم أو البناء، بين غرائز الحياة وغرائز الموت، اقتربت أعماله من الأشكال الفنية الكاملة.. فالفنان يقوم بتكثيف مجموعة من الرموز الخاصة بالطفولة. وقدرة فنان مسرحي مثل إسخيلوس، كما تقول كلاين، على تحويل هذه الرموز الخاصة إلى إبداع لشخصيات فنية، هو أحد جوانب العظمة لدى المبدعين الكبار.

لقد أكدت كلاين أكثر، كما ذكرنا، على غرائز العدوان والتدمير، مقابل تأكيدات فرويد على غرائز الجنس والحياة، وأشارت كذلك إلى أن أي موضوع من موضوعات الحياة، وأي انفعال من انفعالاتها ينقسم في جوهره إلى قسمين أو شقين متعارضين، أحدهما جيد، والآخر سيئ، وهذه آلية، أو ميكانزم، له أهمية خاصة في هذه النظرية، فمن خلال هذه الآلية يصبح الموضوع الأولي (صدر الأم)، ثم الموضوعات الأخرى التالية التي تقوم بين الطفل - أو الراشد - وبينها علاقات إما إيجابية أو سلبية، منقسمة إما إلى موضوع إيجابي نموذجي، وإما إلى موضوع سلبي يرتبط بالكراهية والاضطهاد. كما يتم باستدماج، أو إدخال هذين النمطين من الموضوعات، وكذلك العلاقات - معهما - في العالم الداخلي للطفل، أي في تهويماته وتخييلاته الليلية والنهارية، حيث يستمر الموضوع، الذي يتعلق به الطفل نهارًا، معه ليلًا خلال أحلامه أو كوابيسه.

وفيما بعد، وخلال عمليات الارتقاء التالية، ينظم العالم الداخلي للفرد حول تخييلات مكملة للتخييلات القديمة، أي تخييلات حول ما هو جيد، وما هو سيئ في الحياة، وتخييلات أيضًا حول الذات باعتبارها جيدة أو سيئة. ويترتب على الفشل في إحداث التكامل بين هذين الجانبين المتعارضين (أي الجمع بين النقيضين) لدى بعض الأفراد حرمانهم من إدراك ومعايشة الجوانب الطيبة والسيئة في طبيعة الموضوع ذاته، أو الشخص ذاته، ومن ثم يظلون يتراوحون بين هذين الطرفين المتناقضين، دون تمكن واضح من إدراك درجات التشابه أو التداخل بينهما(22).

إن مثل هذه الشخصية تكون أقرب إلى التطرف في أحكامها الجمالية، فاللون إما أبيض وإما أسود، وليست هناك درجات أو هويات لونية أخرى بينهما، والعمل الفني إما جيد وإما رديء، وليست هناك نقاط جودة ونقاط رداءة، موجودة معًا بداخله، والفنان إما عظيم عبقري، وإما تافه وسطحي على طول الخط، وليست هناك مستويات متعددة للعظمة والسطحية لدى الفنان أو الأديب ذاته، عبر مسيرته عمومًا، أو في أحد أعماله على وجه خاص.. إلخ. إن مثل هذه الشخصية أحادية النظر يصعب أن تكون قادرة على إصدار أحكام جمالية مناسبة أو عميقة، إنها أقرب إلى ما يسمى بالشخصية الدوجماطيقية، أو جامدة التفكير في حين يحتاج التذوق الفني والأدبي والإدراك الجمالي إلى قدر كبير من المرونة العقلية.

وقد أثرت أفكار كلاين في عديد من المحللين النفسيين، وتمثل هذه الأفكار السابقة حول العلاقات بالموضوع، وحول التصنيفات المبكرة للموضوعات، إلى موضوعات جيدة، وموضوعات سيئة، وحول الموضوعات الانتقالية عامة، وحول غرائز الحياة والموت وعمليات الإبدال، والتعويض، والترميم وغيرها، تمثل خلفية ذات أهمية خاصة في علم نفس التذوق لدى أصحاب هذا المنحى، ولدى أصحاب هذه المرحلة من مراحل التحليل النفسي للفن والأدب والإبداع بشكل عام(23).

المرحلة الرابعة: الغرابة وما بعد الغرابة

صاحبت عودة الاهتمام بمقال فرويد الذي ظهر أولًا عام 1919 - من غيبته - يقظة واضحة في الدراسات المتخصصة حول العودة إلى فرويد، التي أسسها لاكان، والمفكرون والنقاد التفكيكيون، هؤلاء الذين كانوا مولعين بالنصوص الهامشية والمنسية، بدلًا من ذلك الاهتمام بالأعمال الكلاسيكية العظيمة والكبيرة، ومن ثم فإن هناك قراءات مهمة لدراسة فرويد من هذا المنطلق نجدها في أواخر سبعينيات القرن العشرين وأوائل ثمانينياته وما بعدها، ونجدها بخاصة في كتابات هيلين سيكسوس، وسارة كوفمان، ونيل هيرتر، وغيرهم. هكذا قلب مصطلح الغرابة تلك التراتبات والتطورات التقليدية للمصطلحات العلمية التي تبدأ مهمة، ثم تصبح أقل أهمية بعد ذلك، فقد حدث العكس هنا، حيث بدأ أقل أهمية ثم تزايدت أهميته، بعد ذلك، على نحو كبير حتى الآن(24).

لقد ارتبط مفهوم الغرابة في الماضي، بالصور والأشكال المتخيلة المتمثلة في تيمات مثل مصاصي الدماء والأقران والأشباه، والموتى الأحياء (الزومبي) والأديار القوطية، وما شابه ذلك، أما الآن، فإن الغرابة هي ذلك الموضوع الذي يمكن أن يوجد - وعلى نحو متكرر - في كل جانب من جوانب حياتنا اليومية، وكذلك في تلك العلاقات كلها التي قد تتكون بين الإنسان وكل تلك البيئات المألوفة بالنسبة إليه أكثر من غيرها: البيت، العائلة، الصداقة، الحب، علاقات الآباء بالأبناء وبالعكس، علاقات العمل، مراكز التسوق الحديثة، المطاعم التي تقدم الأغذية السريعة، وسائل النقل العامة، المكاتب الحكومية، الذات نفسها من حيث تحولها إلى مكان غريب موحش بدلًا من أن يكون مألوفًا وأليفًا، هكذا لم تعد الغرابة، في التصور المعاصر لها، تنتمي إلى فئة العادي وغير المألوف من الأماكن والأمور والانفعالات فقط، بل إلى كل ما هو عادي أيضًا، مألوف وأليف، لكنه يتحول أيضًا، تدريجيًّا، بفعل آلية التكرار، إلى نقيضه، غير المألوف، غير العادي، غير الأليف، بل الموحش، والغريب، والمخيف، والمهدد، والمُعادي. هنا العادي، يتحول إلى غير عادي، غير عادي لا يجيء من المقابر، أو ما وراء الطبيعة، أو العالم الخارجي؛ بل من داخل الواقع وداخل الحياة، وداخل النفس البشرية في تحولاتها وتشوهاتها وتشكيلاتها الغريبة غير المتوقعة. والغرابة تعبر، أو
- بالأحرى - تدمر تلك الحدود التي بين الغريب والمألوف(25).

على الرغم ممَّا قاله فرويد من أن مصطلح الغرابة غير قابل للتحديد، أو التعريف الدقيق؛ وذلك لأن تحديده يجعله معروفًا، مألوفًا، ومن ثم ليس غريبًا، على الرغم من ذلك فإن هناك خصائص مهمة للغرابة يشير إليها الباحثون في هذا المجال وأشرنا إليها سابقًا، ونلخصها فيما يلي:

1- الغرابة إحساس حياتي، وإحساس جمالي أيضًا، خبرة حياتية وخبرة استطيقية، تتعلق بالانفعال المترتب على وجود شيء غريب، مخيف أيضًا غير مألوف، وقد يثير الرعدة والرعب، ويمكن أن يوجد في الأدب، وفي الفن، وفي غيرهما أيضًا.

2- يتم الشعور بالغرابة في المواقف التي تبدو كأنها جديدة، لكنها تعود بنا وتذكرنا، مع ذلك، بمواقف سابقة مألوفة، وهكذا تكون مواقف الغرابة أشبه بالعودة والتكرار لمواقف أليفة قديمة، ربما تم كبتها أو نسيانها سابقًا.

3- ترتبط الغرابة كذلك بالتكرار، تكرار المواقف والمشاعر والأفكار، ويكون التكرار الملازم لمواقف الغرابة لا إراديًّا، في أغلب الأحوال.

4- يكون الشعور بالغرابة أكثر احتمالًا في المواقف المألوفة، والواقعية، حيث تكون القوة الحتمية القهرية المخيفة المحيطة بالوضع الواقعي أقوى، أما خيال الغرابة فهو خيال يحبط الرغبات، يدمرها، يعوق تدفقها ويقتلها؛ ومن ثم فإنه قد يجسد الغرابة بشكل يفوق تجسيداتها في الحياة. ومثلما قال فرويد، فإن في الأدب يكون من الأيسر خلق التأثيرات الخاصة بالغرابة عندما نكون موجودين ضمن نطاق الواقع، وليس خارج حدوده، أي ليس في عالم ما وراء الطبيعة. والكائنات الخارقة.

5- من الممكن إثارة الإحساس بالغرابة أيضًا من خلال بعض الموضوعات، مثل: التماثيل الشمعية المجسدة لشخصيات بشرية، وكذلك الدمى التي تم تكوينها على نحو بارع، والأوتوماتا أو المخلوقات الآلية المحاكية للكائنات الحية، وكذلك ما يتعلق بالأشباح والظلال والمرايا والأشباه والمومياوات، وانعكاس الجثث.. إلخ.

6- كثيرًا ما تُجسد الغرابة أيضًا من خلال فكرة أو شخصية القرين، حيث هنا لدينا شخصيات يمكن اعتبارها متطابقة لأنها تشبه بعضها بعضًا، ويتم ذلك من خلال توحد الذات مع شخص آخر. وتلعب آلية الإسقاط دورًا مهمًّا هنا، حيث تحدث عمليات ازدواج وانقسام وتبادل وتعدد للذات. ثم هناك أيضًا في الغرابة تلك العودة المتكررة للشيء ذاته، للخصائص ذاتها، أو سمات الشخصية ذاتها، للجرائم ذاتها، أو حتى للأسماء نفسها، ومن خلال توليدات متعددة. وقد ذكر فرويد أن الخلط بين الحي والميت ليس وحده كافيًا لحدوث الغرابة؛ بل إن القلق الذي يوجد بينهما والمرتبط بالشك والالتباس واختلاط الحياة بالموت هو الذي يُحدث ذلك الشعور بالغرابة(26).

هكذا ترتبط الغرابة بفكرة الذات وتعددها، وسلوكها، وقلقها، وافتقادها للألفة واليقين على المستوى الفردي، وعلى المستوى الجمعي أيضًا.

نقد وتعقيب

ظهر عمل فرويد الأول المتصل بالأدب عام 1908. ومنذ إشارته الأولى للأدب عام 1900، والتي كانت تتعلق بمسرحية «أوديب» لسوفوكل، ورغم التعديلات التي طرأت على التحليل النفسي بشكل عام (كما في حالة إعطاء أهمية أكبر للعقل الشعوري أو للأنا في مقابل الهو اللا شعوري أو محاولة التطوير لمناهج البحث والدراسة لدى بعض الدارسين)، فإن الجوهر ظل كما هو.

بالنسبة للتحليل النفسي تم تفسير استجابة المتلقين للأدب ولغيره من الفنون على أنها نتيجة للتنشيط الخاص بأحداث الطفولة اللا شعورية، أما بالنسبة للمبدعين فقد تم تفسير النواتج الإبداعية على أنها هي المحصلة لهذا التنشيط.

وبشكل عام، يمكننا أن نلاحظ أن التحليل النفسي، باتجاهاته وتياراته ومراحله المختلفة، يقرر أن منبع الإبداع هو اللا شعور، تلك المادة التي تُصنع منها أحلام ليلنا وأحلام يقظتنا وما بينهما أيضًا، والشعراء - والمبدعون عمومًا - يغوصون فيها، ويخرجون منها برموز يشعرون فيها باللذة الجمالية، دونما إدراك لمعناها الحقيقي.

ويمكننا أن نلاحظ أيضًا أن مراحل التحليل النفسي للأدب، المختلفة، (القديمة والوسيطة والحديثة وما بعدها) والتي تحدثنا عنها، لم تختلف كثيرًا في منطلقاتها الأساسية وإن اختلفت أحيانًا في نقاط التركيز. فالتحليل النفسي التقليدي، لدى فرويد، وكما أشار سويف فإن يونج، لم يهتم بالمادة الأدبية، أو بالأديب، في حد ذاتهما، ولكن من أجل إكمال الصورة الخاصة في أذهانهما عن الشخصية الإنسانية، فالحقيقة الهامة أنه لا فرويد ولا يونج، قد بدأ بدراسة النشاط الفني، وحقيقة الأمر أنهما حاولا تعرُّف طبيعته من خلال مذهبيهما ليسدا بذلك ثغرة من شأنها أن تشوه البناء، وهما في ذلك يشبهان كنت وهيجل اللذين تكلما في الاستطيقا ليكملا مذهبيهما الفلسفيين. وبذلك كان اهتمامها بالأدب اهتمامًا عابرًا أو غير مقصود لذاته.

ويمكننا قول الشيء ذاته عن الاتجاه الثاني أو المرحلة الثانية من مراحل التحليل النفسي للأدب، وكما تمثلت مثلًا في دراسات ماكوردي ومارتنديل وشيرز. فهذه الدراسات رغم اتباعها المنحى الموضوعي، إلى حد ما، ظلت أسيرة المفاهيم التحليلية النفسية، وهي مفاهيم تفتقر كثيرًا إلى ما يُسمى في العلم بالتعريفات الإجرائية Operational Definitions أي تعريف المفاهيم من خلال العمليات والإجراءات المستخدمة في ملاحظة وقياس هذه المفاهيم، وهي عملية تؤدي أيضًا إلى توفر صفة الدقة والتحديد في المفاهيم والإجراءات، ومن ثم إمكانية الاتفاق بين الباحثين المختلفين، أي إنها تؤدي بالضرورة إلى ما يسمى بقابلية الدراسة لإعادة الإنتاج Reliability وهو شرط أساسي من شروط الضبط العلمي.

وقد عارض بعض الباحثين أمثال كارميكل Carmichael تلك التبسيطات الزائدة للأمور الموجودة في التحليل النفسي، فمثلًا ليس هناك تعريف إجرائي لمفهوم النكوص في خدمة الأنا Regression in the service of the Ego كما قدمه كربس وكما استخدمه مارتنديل في

دراسته، كما أنه ليس هناك تعريف إجرائي محدد لمفهوم قلق الانفصال أو الخوف من فقدان الحب كما استخدمهما سيرز.

وتنطبق هذه الانتقادات أيضًا على المرحلة الثالثة من مراحل التحليل النفسي للأدب، وهي المرحلة التي اهتم فيها أصحابها، بشكل خاص، بالتركيز على الأعمال الأدبية والعكوف عليها، والرجوع منها أحيانًا إلى شخصية المبدع، مع التركيز على البعد الخيالي في العمل الأدبي والاهتمام، بدرجة أقل، بخبرات الطفولة. لكن المفاهيم ظلت هي هي، على ما فيها من غموض وتناقض وافتقار للتحديد أو التعريف الإجرائي، ومن ثم ظلت مفاهيم النكوص، وعقدة أوديب والرغبة في قتل الأب والإشباع التعويضي، والزنى بالمحارم، والنبذ والمضمون الكامن والمضمون الصريح للحلم، هي المهيمنة على هذه الدراسات، وإن كان قد تم تطعيم هذه الدراسات بمفاهيم أخرى من محللين آخرين أمثال يونج كرين وكلاين وهورني كما سبق وأن ذكرنا.

وقد انتقد التحليل النفسي، كذلك من خلال القول بأن الدراسات التي تتم في إطاره تنتقص من قدر الجهد الأدبي، بتفسيره باعتباره شيئًا آخر غير ما هو عليه، فتقييم العمل الأدبي باعتباره تخييلًا أو أحلام يقظة فقط، أو باعتباره شيئًا غير واقعي، أو عقلانية متنكرة، معناه إنكار الإمكانية الخاصة بالأدب والتي تمكنه من التفسير الصادق للعالم، ومن الإدراك الواقعي لهذا العالم. وقد نظر إلى التحليل النفسي باعتباره محدودًا، ومتكلفًا، وجامدًا، بسبب إهماله النظر في الخصائص الأدبية للعمل الأدبي. فالتأكيد الخاص على الصراع الأوديبي فقط هو فعلًا مجرد أكليشيه نفسي أدبي، وذلك لأن الصراع غالبًا، ما يتم اعتباره الطريق. والهدف الكلي، المفسر لكل شيء في العمل الأدبي، كما يتم إغراء القارئ والناقد بالذهاب بعيدًا عن تلك التفاصيل المرهفة الخاصة والخصبة، وبعيدًا عن العمليات المعرفية الخاصة داخل العمل الأدبي. كذلك قال باحثون آخرون إن هناك أشياء أخرى، في الحياة، غير الصراعات الطفولية، وأشياء أخرى في العمل الأدبي أكثر أهمية من صراعات المؤلف وفحص أحشاء العمل الأدبي.

رغم كل ما قلناه سالفًا، فإن الأمر الجدير بالذكر أن التحليل النفسي غالبًا ما يختلط في أذهان العديد من القراء، بل وبعض نقاد الأدب، بعلم النفس، فيصبحان شيئًا واحدًا، رغم الفروق الكبيرة بينهما، فعندما يُذكر علم النفس، فإنهم يتحدثون عن التحليل النفسي وعن فرويد وأدلر ويونج رغم تلك الخاصية الأساسية المميزة لعلم النفس الحديث باعتباره علمًا يدرس السلوك الإنساني الخارجي والداخلي، ومن بينه يدرس السلوك الأدبي والفني، من خلال أساليب دقيقة ومضبوطة وكمية.

الفصل الثاني

يونج والنقد النماذجي والأسطوري

ولد كارل جوستاف يونج في سويسرا في 26 يوليو 1875 ومات في 6 يونيو عام1961، عن عمر يناهز السادسة والثمانين، بعد حياة حافلة بالممارسة العلاجية والبحوث والكتابات والنظريات التي تناولت موضوعات عديدة خاصة بالديانات والأحلام والأساطير والأمراض والفنون الإنسانية.

وقد كان يونج متسمًا بالفهم والتعمق في قراءاته الأدبية والفلسفية، وكانت درة جوته الشهيرة «فاوست» ذات تأثير مبكر وعميق عليه، فمن خلالها اهتم يونج ببحث الإنسان عن الحقيقة والتفرد، ومن خلالها عرف قوة الشر في علاقاتها بعمليات استبصار الذات وتطهرها.

وقد اعتقد يونج (1875– 1961) أن نيتشه وفرويد عبَّرا عن الموضوعين الكبيرين في الحياة الغربية: القوة والجنس. لكنه شعر أيضًا أن الرجلين قد استغرقا في هذين الموضوعين الحيويين حتى سيطرا عليهما وأعمياهما عن موضوعات أخرى في الحياة الإنسانية(1)؛ لذلك قرر يونج أن يمتد بعقله إلى آفاق جديدة، فقدم مفهوم اللا شعور الجمعي Collective Unconsciousness كي يشير به إلى ذلك الجانب من اللا شعور الذي يشترك فيه كل البشر، وقد افترض يونج أن هذا اللا شعور الإنساني موروث، وينتقل عبر الأجيال، ويترك آثاره على شكل ومضمون المخ الإنساني، وأنه غير فردي ولا شخصي، بل جمعي ويتكون من المادة المتبقية عبر التطور الإنساني. وأن المكونات الأساسية لهذا اللا شعور الجمعي هي الصور أو النماذج البدائية Archetypes التي هي الأفكار والصور الموروثة من تراث الأسلاف وعبر الأجيال، مثل تلك الصور والأفكار الخاصة حول الأب والأم والله والشيطان والخير والشر والنور والظلام.. إلخ(2).

نشر يونج أطروحته الجامعية، وكان عنوانها «حول سيكولوجية وباثولوجية الظواهر المسماة بالأعمال السحرية» On the psychology and pathology of so – called occult phenomena عام 1902، ومنذ ذلك التاريخ وحتى نشر سيرته الذاتية (التي نُشرت بعد وفاته عام 1962 بعنوان: ذكريات، وأحلام، وتأملات Dreams, Reflections, Memories) قام خلال هذه المسيرة الطويلة بالتأليف لعدد من الموضوعات المتعلقة بالسحر والتنجيم والهستيريا والذهان والأحلام، والرموز والأساطير، والأنماط السيكولوجية والنماذج الأولية، واللا شعور الفردي والجمعي، فينومينولوجيا الذات، الحضارة والإنسان الحديث، سيكولوجية الدين، سيكولوجية الفن، والأدب والطفولة، والعديد من الظواهر والموضوعات الأخرى، كذلك اهتم يونج بموضوع الحدس ونظر إليه ليس باعتباره عملية تشبه الإدراك والتفكير أو الإحساس، بل باعتباره عملية تقوم على أساس الإدراك للاحتمالات الموجودة في موقف معين، وهو هنا شديد القرب من رؤية نظرية الجشطلت الألمانية لموضوع الحدس أيضًا، باعتباره عملية تنظيم وإعادة تنظيم لعناصر الموقف من أجل الخروج بصيغة جديدة منه(3).

مستويات النشاط النفسي لدى يونج:

ميز يونج بين ثلاثة مستويات للوعي أو النشاطات النفسية هي:

1- الشعور.

2- اللا شعور الفردي.

3- اللا شعور الجمعي.

1- الشعور:

(أ) حالة من الوعي أو التنبيه.

(ب) مجال العقل الذي يشتمل على الإحساسات والإدراكات وعناصر الذاكرة، والتي يكون المرء واعيًا بها على نحو مؤقت، وترتبط بالحالة العقلية والوجدانية الحالية التي ينتبه إليها الأمر حتى لو كان مضمونها يرتبط بالماضي أو المستقبل.

(ج) في التحليل النفسي، هو ذلك الجانب العقلي (الشعوري) الذي يشتمل على كل ما يكون المرء واعيًا به ويتم التمييز بينه وبين الجانب
اللا شعوري من العقل أو الخبرة.

2- اللا شعور الشخصي:

يحتوي اللا شعور الشخصي على تلك الخبرات والانفعالات التي تم نسيانها، أو فقدت قوتها، وتم كبتها، عن طريق الابتعاد عن التفكير الواعي فيها، وقد تؤثر هذه المحتويات اللا شعورية الفردية، المكبوتة على الكائن الحي في وقت لاحق، من خلال أحلامه وتخييلاته وأحلام يقظته، وقد تظهر أيضًا في شكل عقد تكون عبارة عن تجمعات من الأفكار والمشاعر والذكريات التي تعبر عن موضوع معين متكرر يهم الفرد، ومنها مثل تلك العقد الخاصة بمشاعر النقص أو تلك التي تدور حول العمر أو الجنس أو المال، وقد تظهر في شكل أنواع من العصاب، ومن ثم فقد قام العلاج التحليلي لدى يونج على أساس محاولة حل تلك العقد التي ترتبط على نحو خاص بحياة الفرد(4).

3- اللا شعور الجمعي وروح العالم:

زاوج يونج بين مفهوم روح العالم، المفهوم الرومانتيكي لدى كاروس Carus (1779-1869)، ومفهوم اللا شعور، ومن ثم صاغ مفهوم اللا شعور الجمعي الذي اعتبره الكثيرون مفهومًا غير علمي، ومنهم نورثروب فراي نفسه، الذي أكثر من استخدام مفهوم النماذج الأولية في كتاباته المتعلقة بالنقد النموذجي أو النماذجي والأسطوري(5).

من أجل أن يفسر الجذور، الخاصة بالعقد والأزمات، التي كان يعاني منها مرضاه، لم يقف يونج فقط، عند حدود اللا شعور الفردي، التي وقف عندها فرويد، بل امتد باهتماماته إلى تلك الآفاق الخاصة بالتطور والوراثة، وعبر التاريخ، أي أن البعد النفسي الخاص به شخصيًّا، قد تأثر بهذه العوامل أيضًا، ومن ثم فإنه طرح فكرة اللا شعور الجمعي، باعتبارها مكونًا يتعلق بالميراث السيكولوجي الرمزي الجمعي الذي انحدر إلينا ووصل من خلال الأسلاف، وهو ميراث، أو إرث، يتعلق بتلك الاحتمالات الخاصة بالتمثيل المشترك بين كل البشر، وربما بالحيوانات أيضًا(6).

وكما أشار يونج كثيرًا فإن اللا شعور الجمعي يبدو أنه يتكون من الدوافع والصور البدائية القديمة ومن ذلك النوع الموجود في الأساطير.

ومن خلال تتبعه للأساطير، في أماكن عديدة من العالم، أشار يونج إلى أن اللا شعور الجمعي يعلو، ويتفوق، على أية خبرة فردية. ولم يكن يقصد بذلك أن أي شخص يمكنه أن ينتحل، أو يدعي، الوصول على نحوٍ واعٍ إلى تلك الصور الأولية التي كانت موجودة لدى الأسلاف، بل إنه يكون لديه تلك الاستعدادات البيولوجية والنفسية المشتركة مع أسلافه للوصول إلى نوع من التصور والإدراك والخبرة بالعالم، وعلى سبيل المثال، فإن الخوف من الظلام أو من الثعابين أو أشكال الوحوش المخيفة، أمور لا يتم تعلمها، بل يتم اكتسابها من خلال الوراثة، وإنه مع تكرار هذه المواقف النمطية أو النموذجية، مرة بعد أخرى، تتكون الأنماط الأولية، أي المحتويات الخاصة باللا شعور الجمعي، وتظهر وتكشف عن نفسها في تلك الأشكال الخاصة بالأساطير والرموز(7).

يربط البعض بين فكرة النماذج الأولية أو القبلية التي قدمها يونج وبين ما طرحه الفيلسوف الألماني كانط قبله حول الفئات الأولية a priori من التفكير، وكذلك مع فكرة المثل الميتافيزيقية الأفلاطونية، وأيضًا النماذج الأولية لدى أوغسطين، وقد اعترف يونج فعلًا بتأثير أوغسطين وفضله عليه في صياغة هذا المفهوم(8).

في وقت لاحق من سيرته اعترف يونج بأن النماذج الأولية هي، في جوهرها، تلك الصور اللا شعورية وثيقة الصلة بالغرائز، وأنها أنماط من السلوك الغريزي الذي قام، ومن خلال عمليات التكرار اللا نهائية له، في المواقف النموذجية، بحفر آثاره على النفس، ليس في شكل صور مليئة (أو محملة) بمحتوى معين، ولكن بوصفها أشكالًا بلا محتوى، احتمالات أو تخطيطات موجودة في النفس، تمثل الاحتمالية الخاصة بنمط معين من الإدراك أو الفعل، وبحيث إنه، وفي موقف معين، يتفق بدرجة كبيرة مع نموذج أولي معين، يتم تنشيط هذا النموذج فيطلق الخبرات اللا شعورية المرتبطة به على نحو قهري أو إجباري متكرر يشبه كثيرًا الحالة الخاصة بغريزة معينة، وتعمل النماذج الأولية إما على تقوية العقل والإرادة، أو قد ينتج عنها العصاب والمرض النفسي.

ومن أجل أن يدلل على وجود هذه النماذج الأولية، قام يونج بالتركيز على دراسة الأحلام، بوصفها نتاجات تلقائية لا إرادية للا شعور، لا تتأثر مباشرة، بأي هدف قصدي أو لا شعوري، وهنا أشار إلى أن الدوافع النماذجية النمطية الأولية العامة، ومنها، مثلًا، الحلم ببطل، أو طائر، أو شمس

مشرقة، أحلام
لا تتعلق بالفرد الذي يحلم بها، بل هي أحلام عامة مشتركة بين البشر.

وهناك مصدر آخر للمادة الخاصة بالنماذج الأولية لجأ إليه يونج،
ألا وهو الخيال النشط، والذي ينتج سلاسل متتابعة من الصور والتخيلات من خلال التركيز المتعمد، وبخاصة خلال الإبداع. وهنا مصادر أخرى هي أحلام اليقظة وأحلام المرضى النفسيين والأساطير والأعمال الأدبية والفنية والحالات المتغيرة العديدة للوعي أثناء الجذل الصوفي أو تعاطي المخدرات أو الحرمان الحسي أو الخبرات الشامانية أو غيرها.

4- فينومينولوجيا الذات:

في كتابه «أيون» Aion الذي صدرت طبعته الأولى بالألمانية عام 1951 كان الموضوع الرئيسي فيه هو تلك التمثيلات الرمزية للحالة الكلية للذات، وقد اعتبر يونج شخصية المسيح المعادل التاريخي لهذه الحالة، وخلال ذلك تتبع يونج الرمزية الكيميائية الغنوصية القديمة أو الصوفية المسيحية والتي اعتبرها تجسيدًا لعملية التمثل الثقافي لهذا الرمز، كما اهتم على نحوٍ خاص برمزية الأسماك في المسيحية، وأيضًا بموضوعات مثل: الأنا والظل والأنيما والأنيموس وغيرها.

وقد ميز يونج في بعض كتاباته عمومًا، بين الأنا ego والذات self، حيث الأنا هي طبقة أدنى من الذات، الأنا مستوى أقل نضجًا من الذات، الأنا تطمح، من خلال دوافع وسلوكيات عديدة، إلى أن تصل إلى مستوى الذات، وليس معنى ذلك أن الأنا مكون بسيط، بل هو مكون مركب تتعلق به المحتويات الشعورية كلها.. مكون يُشكل المركز في المجال الخاص بالوعي، يقوم على أساسين مختلفين، أولهما، الأساس الجسمي (المادي) والآخر النفسي (النفس).

وهناك مستويان آخران للعقل والنشاط الجسمي داخل الأنا، أحدهما إرادي، والآخر لا إرادي، ويكون المستوى اللا إرادي قادرًا على الإنتاج لمثيرات يمكنها أن تصل إلى مستوى الوعي أو الشعور، بينما يظل الكثير منها موجودًا عند المستوى اللا شعوري أو حتى ما قبل الشعوري.

على الرغم من ذلك تظل الأنا، في جوهرها، شعورية، وتظل تمثل فقط الشخصية الشعورية، لكن العوامل اللا شعورية الموجودة داخل الشخصية قد تكون، كما يرى يونج، هي الأكثر حسمًا وأهمية، إنها تلك العوامل التي قد لا يدركها الفرد نفسه، بل يدركها الآخرون، كما قد تكون عملية الاكتشاف لها شديدة الصعوبة أيضًا.

وهكذا فإن الشخصية الكاملة للمرء لا تكون متعلقة فقط بالأنا أو الشخصية الشعورية، كما أنها قد لا يمكن معرفتها، على نحو كامل، فالشخصية الكاملة للإنسان، فيها أيضًا جوانب غامضة خفية سرية مراوغة أطلق عليها يونج اسم الذات، وبهذا ترتبط الأنا بالذات ارتباط الجزء بالكل، ولا تستطيع الأنا أن تفعل شيئًا في مواجهة الذات، بل إنها قد تقوم، في بعض الأحيان، بالتمثل

والاستيعاب للمكونات اللا شعورية من الشخصية، والخاصة بالذات، والتي تكون في حالة معينة من النمو والارتقاء، من أجل أن تتطور هي ذاتها، أي الأنا على نحو جوهري(9).

من بين ما يميز الأنا ثباتها وتفردها، لكن ثبات الأنا نسبي، فهي تتغير، وقد تكون هذه التغيرات سوية أو مرضية، وعلى الرغم من أن الأنا هي مركز الوعي، فإنها قد لا تكون هي مركز الشخصية، وذلك لأن الشخصية تعتمد، في جوهرها، على المكونات الشعورية وكذلك تعتمد على المكونات
اللا شعورية للشخصية أيضًا.

هكذا تكون هناك ثلاثة مستويات للشخصية لدى يونج أيضًا هي: مستوى الأنا، ومستوى الذات، ومستوى الشخصية الكلية التي تجمع بينهما، لكن هناك مفاهيم أخرى تتعلق بالشخصية لديه، وهذه المفاهيم مهمة – في رأينا - في النقد الأدبي والتشكيلي، وأيضًا في الفهم الأعمق للشخصية الإنسانية، من وجهة نظر يونج، وهذه المفاهيم هي: القناع The persona والظل The shadow والأنيما والأنيموس The Anima and Animus والتفرد individuation والنكوص والتقدم Regression and progsession، وفيما يلي نقدم وصفًا مختصرًا لكل مفهوم من هذه المفاهيم.

1- الذات والأنا:

خلال تطويره لفكرة الذات توصل يونج، في النهاية إلى أن الذات هي النموذج الأولي الخاص بالنظام، والتنظيم والتوحيد، لكل ما يحدث للشخصية الإنسانية، أو بداخلها، والذات هي جوهر اللا شعور الجمعي وهي ترتبط بالعديد من النماذج الأولية اللا شعورية، وهي تتجلى، على أنحاء شتى، في شكل كل متجانس متناغم ناتج، بدوره، عن التكامل بين الشعور واللا شعور، ولا ينبغي الخلط، هنا، بين الذات وبين الأنا الشعوري، فالذات، في العادة،
لا شعورية، على الرغم من أنها تتجلى من خلال الإسقاطات والأحلام والخيال النشط الفعال، كما أن عملية ارتقاء الذات وتحققها هي ذاتها، عملية التفرد نفسها، وهدف كل شخصية أن تحقق حالة من الذاتية ومن التحقيق للذات. وهكذا فإنه ومن خلال المعرفة بالذات يتطور وعينا بذاتنا، ونعرف أن النماذج الأولية هي مجرد جانب من جوانب النفس المركبة، وتكون عملية السعي بجد واجتهاد، ومن أجل التفرد، أحد المكونات الرئيسية في هذه العملية(9).

2- القناع:

يتعلق هذا المفهوم، في جوهره، بذلك القناع The Persona الذي كان الممثلون في اليونان القديمة (الإغريق) يرتدونه كي يشير إلى الدور الذي يقومون به أو يلعبونه في مسرحية ما. وهنا يكون القناع هو قناع النفس الجمعي، القناع الذي يخفي الفردية، الحقيقة للشخص، ويجعل الآخرين يعتقدون أن هذا القناع (الشخص الذي يظهر أمامهم على نحو معين) هو الفرد في حقيقته، في حين أنه يكون هنا، في حالة إيهام وتظاهر. بما ليس هو عليه حقيقة، إنه هنا يلعب دورًا ما تتحدث من

ورائه نفسه الجمعية، إنها عملية تحويل للمستوى الجمعي، اللا شعوري، من النفس إلى المستوى الشعوري، أشبه بنوع من التوثيق، أو الحل الوسط، الفرد والمجتمع، ذلك المجتمع الذي لا يستطيع الفرد أن يظهر فيه. أو أن يخاطبه إلا من وراء حجاب حاجز لشخصيته أو قناع، إنه دور ما يتم لعبه، لكنه يظل دومًا، دورًا ثانويًّا، مقارنة بذلك التفرد الذي يكون عليه الشخص فعلًا، ومقارنة التفرد الموجود بداخله والذي يمثل واقعًا آخر غير ذلك الواقع الذي يكون عليه فيه، أن يمثل وأن يتظاهر، وأن يرتدي أقنعة.

هكذا يمثل القناع حصيلة أو مجموع الاتجاهات التقليدية المألوفة التي يتبناها المرء في ضوء انتماءاته إلى جماعات مهنية واجتماعية وسياسية وقومية وغيرها. وقد يتوحد بعض الأفراد، مع تلك الاتجاهات، الخاصة بأقنعتهم، على نحو شديد القوة، وإلى الحد الذي يفقدون عنده شخصيتهم الحقيقية، لكن الذات اللا شعورية، وكما لاحظ يونج، لا يمكن أبدًا كبتها أو محوها، وإنه مع التحرر من الأقنعة وعمليات التظاهر بكل ما هو غير حقيقي، تتدفق الصور والأخيلة اللا إرادية، وتظهر محتويات ربما لم يفكر المرء فيها من قبل. ومع تزايد حضور اللا شعور الجمعي، يفقد العقل الشعوري تحكمه وسيطرته على الذات، فيتحرك المرء بحرية في عالم الأساطير والتخيلات والأحلام، وتكون البيئة النفسية مهيأة للإبداع.

3- الظل:

الظل Shadow نموذج أولي أيضًا، وهو يمثل على نحو وثيق، اللا شعور الفردي أو الشخصي وينهل من محتوياته، وهو مسئول أيضًا عن العلاقة الموجودة بين النماذج (الأنماط) الأولية، والغرائز، وهو كذلك مصدر الحيوية والإبداع، وكذلك الحضور شديد الحيوية للخير وكذلك الشر.
وقد كان يونج يحذر من الظل، ويعتبره مشكلة أخلاقية؛ لأنه قد يشتمل على نوع ما من المعرفة بالذات، وهذه المعرفة الذاتية تشتمل على نوع من التعرف لتلك الجوانب المظلمة من شخصية المرء، كما هي موجودة وحقيقية فعلًا وعلى نوع أيضًا من المقاومة لأن تكتشف أمام الآخرين، بل وخلال مواجهة الذات نفسها لنفسها.

والظل انفعالي وجداني، في جوهره، وله خاصية حوازية أو قهرية، وهو يشير إلى جوانب الضعف الموجودة في الشخصية، تلك الجوانب المرتبطة بالشر والغريزة، والتي تقاوم الضبط الأخلاقي، وهنا يقوم الأفراد، كي يتحرروا من هذه المواجهة مع الظل بالإسقاط لمشاعرهم السلبية وغرائزهم ودوافعهم الجامحة أو غير المتحكم فيها على الآخرين، فيكون الآخرون هم سبب الشر والجشع والخيانة والجرائم، وليس نحن، ويترتب على ذلك أن ينعزل ذلك الشخص القائم بالإسقاط عن البيئة وعن الآخرين، بدلًا من أن يقيم علاقات إيجابية معهم، وقد يقبل إسقاطاته هذه في قوتها إلى الحد الذي تتحول عنده إلى هذيانات وهلاوس مرضية، فيها يقع ضحية تلك الحالة المسماة البارانويا، وخاصة ما يتعلق منها ببارانويا أو فصام الاضطهاد.

هكذا يكون الإسقاط المتفاقم للظل والجانب المظلم من الشخصية، على الآخرين، قادرًا على تغيير العالم، كما يقول يونج، وتحويله كذلك إلى نسخة أخرى، من ذلك الوجه المجهول للمرء، وفي ضوء ذلك كله قد تفسر الأفكار الخاصة بالقرين الموجودة على نحو متكرر في الأدب.

هكذا يسقط هؤلاء الأفراد الذين يقومون بالإسقاط لظلالهم، أي للجانب المظلم من شخصياتهم في حالة يفقدون عندها القدرة على معرفة ذواتهم، على نحو حقيقي هكذا يستمرون في توجيه اللوم إلى العالم أو إلى أحد ممثليه (الأب مثلًا أو السلطة أو الحظ أو القدر.. إلخ) بوصفه المسئول عن الشقاء الذي يعانون منه، وكذلك عن ذلك الشر والفساد الموجود في العالم، حولهم ومع تزايد عمليات الإسقاط واللوم والشكوى هذه تتزايد إحساساتهم بالإقصاء والنفي والفشل وعدم القدرة على الإنجاز.

الجدير بالذكر أن يونج قد قال إن عملية الإسقاط الخاصة بهذا النموذج الأولي (الظل) غالبًا ما تتوجه نحو الجنس المماثل (الذكر/بالنسبة للذكر، أو الأنثى/بالنسبة للأنثى) لكن هذه ليست القاعدة، فقد تتوجه هذه العملية نحو النوعين معًا أو نحو أكثر من فرد من كل نوع، أما عندما يتوجه الإسقاط إلى الجنس المقابل أو الآخر، فيكون الأمر متعلقًا بالنموذج الأولي الخاص بالأنيما والأنيموس.

وعندما يكون محتوى الظل مستمدًا من اللا شعور الشخصي يكون من السهل تعرفه من خلال قليل من النقد الذاتي، فهو يكون هنا نوعًا من الظل أو الشر النسبي، لكن الأمر الأكثر ندرة وإثارة للحيرة والشك لدى الإنسان، ربما، وكما قال يونج، أن يحدق المرء في وجه الشر المطلق(10).

4-الأنيما والأنيموس:

توجد الأنيما Anima داخل الرجل، إنها بمثابة الجانب الأنثوي داخل المجال الذكري له، ويوجد الأنيموس Animus داخل الأنثى، إنه أشبه بالجانب الذكري الموجود داخل المجال الأنثوي لها. هكذا يوجد داخل اللا شعور الخاص بالذكور والإناث نوع من التمثيل النموذجي أو التجسيد للجنس الآخر. وهناك نوع من الإسقاط يرتبط بهذين النموذجين الأوليين، ففي حالة الأنيما يرى الابن صورة للأم، أو الابنة، الأخت، الحبيبة، أو الآلهة المقدسة بداخله، وتقف هذه الصورة الخاصة بالمرأة كلها، بداخله، كبديل لكل ما يتعلق بالمرأة، ككائن خطر أو مخيف، وكنوع من التعويض عن المخاطر والصراعات والتضحيات، ومن خلال هذا النموذج الأولي جاءت أيضًا تلك الصور الخاصة بالمرأة المغوية، والمخادعة، التي تمثل مصدرًا للخطر، والتحدي، الخير والشر، الأمل واليأس، النجاح والفشل، وتتجلى الأنيما وتظهر متجسدة في الأحلام والتخيلات، والدين والأساطير، والأدب، وقد كانت مصدرًا دائمًا للإلهام لدى الشعراء والروائيين.

أما النموذج الأولي المقابل، لدى النساء، فهو الأنيموس، إنه ذلك النموذج الذي يراه يونج متعلقًا بالفروق السيكولوجية المهمة بين الرجال والنساء، وهكذا لاحظ أن الإيروس Eros هنا له خاصية انتقالية، تُعنى بإقامة العلاقات الإنسانية، ويكون أكثر تطورًا لدى النساء، بينما اللوجوس Logos

(المنطق، العقل الواعي) المرتبط بالتمييز والمعرفة، أكثر تطورًا لدى الرجال، وفي هذا، وكما يقول وليم كيلي، نوع من التحيز ضد المرأة، والذي أسقطه يونج، على صورتها لديه، في ضوء تلك الصور المتحيزة ضدها التي كانت موجودة في أورُبا عندما كان يكتب هذا الكلام المهم، فقد نظر يونج أيضًا إلى الإيروس واللوجوس على أنهما موجودان لدى الذكور والإناث، على حد سواء، حيث تصبح الأنيما هي إيروس الوعي الذي يحقق العلاقة والتعلق بالآخرين لدى الرجال، أما الأنيموس فيصبح اللوجوس الموجود في شعور النساء والذي يمنحهن القدرة على التأمل والتروي والمعرفة بالذات(10).

5- التفرد:

التفرد عملية يتم، من خلالها، الاستحضار للأبعاد اللا شعورية من الشخصية وجعلها تصل إلى مستوى الشعور، وذلك حتى يتحقق نوع من التناغم داخل الشخصية. وتلعب الذات، الدور الأساسي هنا، من خلال تحكمها في هذه العملية وضبطها لها، فالذات هنا أشبه بالمرشد الداخلي، على غير ما يكون عليه الحال بالنسبة للأنا الشعورية الخارجية، ويكون التفاعل بين الأنا والذات شديد الأهمية في نمو الشخصية(11).

خلال حديثه عن سيكولوجية الذات، كرر يونج إشارته إلى أن المرء يكتسب صورة واضحة مناسبة حول الظل والذات والأنيما والأنيموس، فقط من خلال خبرة عميقة بكل واحد من هذه النماذج الأولية. وإضافة إلى ذلك، فإن علم الأساطير المقارنة، قد يزودنا أيضًا بنوع من الوعي الكبير بالمعرفة الإنسانية المتراكمة حول هذه الجوانب، بشكلٍ عام، كما أن المواجهة الحقيقية مع هذه النماذج لا تحدث إلا عندما يتوفر للمرء مستوى معين من النضج، الذي يسمح له بمواجهة الذات والتأمل فيها، وكذلك الحال بالنسبة للروح، والظل والأنيما والأنيموس وغيرها من الجوانب، وإن ذلك
لا يحدث إلا عندما يصل الإنسان إلى مفترق طرق في حياته، وقد قال إن العمر المفترض لحدوث مثل هذه المواجهة هو ما بين سن الخامسة والثلاثين والثامنة والثلاثين، لكنه لم يوضح الأسباب التي جعلته يقترح هذا المدى العمري إلا من خلال قوله إن الإنسان يكون عند هذا المدى قد تجاوز مراحل الطفولة والمراهقة والرشد المبكر واستطاع أن يتجاوز الاهتمامات الخاصة بالنصف الأول من عمره وأصبح قادرًا على أن يواجه ذاته، وأن يتقدم نحو تلك المعرفة التي تسمى الحكمة.

6- النكوص والتقدم:

تحدث عمليتان أخريان، خلال حدوث عمليتي التكامل والتفرد؛ العملية الأولى هي النكوص Regression، وهي أشبه بحركة نحو الداخل، زيادة تدريجية في ذلك الميل الانطوائي المتوجه نحو اللا شعور، أما العملية الثانية فهي التقدم Progression وهي نوع من العودة من مستوى اللا وعي إلى مستوى الوعي، حركة في اتجاه الانفتاح أو الانبساطية، من خلالها يستطيع الإنسان أن يكون أكثر صلة بالواقع، وأكثر قدرة على التحكم فيه(12).

ويحدث التقدم عقب النكوص، حيث تحدث حركة دائمة من النفس إلى اللا شعور، ثم من اللا شعور إلى الشعور، وهي في جوهرها حركة تسعى من أجل التفرد، وتجد غاياتها في الأحلام، والخيال الفعال، في فنون الرسم والنحت والتصوير، وهي تشبه رحلة يقوم بها المرء عبر لا شعوره، رحلة تشبه رحلة المعالج الطبيب الساحر البدائي (الشاماني) خلال عملية تدريبه المبكرة على السحر أو الارتحال عبر أرض الأرواح، وعلى نحو يشبه كذلك الرحلات التي تم وصفها في ملحمة «جلجامش» و«أوديسة» هوميروس، و«إنياذة» فرجيل و«الكوميديا الإلهية» لدانتي. ويُعد مفهوم الرحلة من المفاهيم الأساسية في النقد النماذجي والأسطوري، وقد توسع فيها جوزيف كامبل وخاصة في كتابه «البطل ذو الألف وجه».

يونج والإبداع الفني

ميز يونج بين نوعين من الإبداع، أو الفن، هما:

1- الفن السيكولوجي أو النفسي: وهو الفن الذي يتعامل مع المواد المشتقة من واقع الشعور الإنساني أو مع دروس الحياة، أي مع خبرات الحياة في الواقع مثل موضوعات الحب والأسرة والبيئة.. إلخ.

2- الفن الكشفي: وهو الفن الذي يشتق وجوده من الأرض المجهولة، في عقل الإنسان، ومن الزمن الأسطوري الذي يرجع حتى عصور ما قبل الإنسان، عصر بداية الخلق وتضاد النور والظلمة. وقد اهتم يونج بالنوع الثاني بشكل خاص من الفن والأدب واعتبر رواية «موبي ديك» لهرمان ميلفيل أبرز مثال عليه، وذلك لأن صراع الإنسان مع المجهول والقدر يُحكى فيها على نحو بارز وعميق(13).

وسبب الإبداع الفني الممتاز وفقًا لما أشار إليه يونج، هو تقلقل اللا شعور الجمعي، في فترات الأزمات الاجتماعية، ممَّا يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه للحصول على اتزان جديد. وبالطبع يمكننا القول هنا إن الأزمات الاجتماعية ليست فقط هي التي تعمل على قلقلة اتزان الحياة النفسية للفنان؛ فالأزمات النفسية الخاصة بالفنان أيضًا، بغض النظر عن الأزمات الاجتماعية، قد تعمل كذلك على هز استقراره واتزانه النفسي، ممَّا يدفعه إلى استعادة ذلك الاتزان المفقود. وقد أشار يونج أيضًا إلى الفنان الأصيل، وكذلك الأديب المبدع، يطلع على مادة اللا شعور الجمعي بالحدس،
ولا يلبث أن يسقطها في رموز، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيًّا(14).

وأكد يونج أيضًا أهمية الأحلام في الإبداع الفني والأدبي، فالأحلام في رأيه هي المادة الثرية التي تتجسد فيها الأنماط الأولية للا شعور الجمعي في أبلغ صورها. فالأحلام كالرموز تحدث بعفوية ولا تبتدع، وهي - أي الأحلام – المدخل الرئيسي لكل معرفتنا عن الرمزية والرموز. والعمل الفني عند يونج إذن أشبه بالحلم، على الرغم من وضوحه البادي(15).

وقد أثرت الأفكار التي طرحها يونج على كثيرين، في حقول معرفية متنوعة، لعل أبرزها، وهو ما يهمنا في سياق كتابنا الحالي، ما يتعلق بالنقد الأدبي النماذجي، كما تجلى، على نحو خاص، في كتابات الناقد الكندي المعروف نورثروب فراي والذي استفاد من مفهوم النماذج الأولية عند يونج على الرغم من رفضه لمفهوم اللا شعور الجمعي بوصفه، كما قال، لا ضرورة له.

يقول أصحاب النقد الأدبي النماذجي إن النماذج الأولية (*) هي التي تحدد شكل ووظيفة الأعمال الأدبية، أي إنه يتم تشكيل المعنى الخاص بالنص الأدبي من خلال الأساطير الثقافية والسيكولوجية المهيمنة، والنماذج الأولية هي تلك الأشكال الأساسية المجهولة والتي تتجسد، أو يتم تركيزها، في الصور والرموز (الأنماط المتكررة والتي قد تحتوي على موتيفات أو موضوعات رئيسية متكررة، والنقد الأدبي النماذجي: هو نمط من النظريات الأدبية يقوم بتفسير النص الأدبي من خلال التركيز على الأساطير والنماذج الأولية المتكررة فيه).

خلال العصر الحديث استمرت الأساطير قائمة أيضًا وإن أخذت أشكالًا جديدة كما استمر الإنسان يعبر عنها من خلال أشكال الفنون المختلفة، لقد استمرت الأساطير قائمة في أشكال كثيرة من المعتقدات الدينية والسياسية، في الأيديولوجيات الدينية والسياسية والفنية وفي القيادات الكارزمية، في كل ما يتعلق بعمليات الخوف الشديدة من الحروب والأمراض والكوارث التي لا يستطيع الإنسان حيالها شيئًا وفي الأحلام القومية الجماعية، التي كثيرًا ما تسقط لأنها أحلام، لأن أصحابها يكتفون من الحلم بجانبه الليلي، ولا يفعلون ما يجب فعله لتحقيق جانبه النهاري بما فيه من وعي ويقظة وكدح ومقاومة.

من بين الأشكال الأدبية التي تستفيد من الأحلام والأساطير نجد ما يسمى بالشِّعر الأسطوري Mythical Poetry . هذا الشعر ليس مجرد محاولة لتفسير الأمور التي تحير العقل أو تجعله مضطربًا، كما أنه ليس مجرد شكل من أشكال التسلية. إنه يحاول من خلال شكله الخاص أن يقوم بسرد قصة الحياة الكلية التي يحاول الإنسان أن يكيف نفسه معها، وكما صاغ جيمس بار J.Barr المسألة فإن الأسطورة هي عملية كلية في المقام الأول، وذلك لأن العقل الأسطوري يتوق ويكدح من أجل الوصول إلى رؤية شاملة للعالم، أي من أجل الوصول إلى تفسير ومعنى لكل ما هو جوهري في الحياة، فالأسطورة ليست تجليًا جزئيًا، كما أنها ليست ترفًا أو رفاهية، بل هي محاولة جادة لإحداث التكامل والخبرة، وهي أكثر جدية وخطورة مما نطلق عليه بشكل فضفاض اسم فلسفة المرء في الحياة(16).

تتعلق الأساطير إذن بهدف خاص هو الوصول إلى الكلية الخاصة بكل ما هو جوهري بالنسبة لحاجات الإنسان المادية والعقلية والدينية ومن ثم فإن لها جوانبها المتفقة مع المنطق ومع الإيمان.

وقد نظر جوزيف كامبل J.Champell إلى الأسطورة (وهو أمر يمكن أن يكون صحيحًا بالنسبة للفن أيضًا) على أنها دائرة وسطى ما بين دائرة الكون الأصغر، الذي هو الإنسان، ودائرة الكون الأكبر، الذي هو الحياة والوجود بشكل عام. فالأسطورة تشتمل إذن على محاولة لخلق عالم داخل

العالم، مثلًا في الشعر يكون الشاعر موجودًا داخل العالم الذي هو الحياة والوجود، ثم إنه يحاول أن يخلق عالمًا آخر بداخله (بداخل الشاعر) ثم يخرج هذا العالم الداخلي (القصيدة) ليقدمه على العالم المحيط به (المتلقين) وبذلك تكون القصيدة نتاجًا ثم تشكيله داخل العالم الأصغر الذي هو الشاعر، والذي هو كإنسان (وفقًا لابن عربي) جرم صغير انطوى فيه العالم الأكبر. وخلال عملية التشكيل والإبداع يضع الشاعر في قصيدته رؤيته الكلية للكون والحياة، فتكون القصيدة واسطة بين هذا الكون الأصغر وبين الكون الأكبر، ثم إننا نستطيع أن ننظر إلى القصيدة الأسطورية على أنها عالم بذاته يضج بالحياة والصور والرؤى والموسيقى والكائنات، عالم يوجد داخل عالم آخر يرتبط به بصلات شعورية ووجدانية وعقلية، هو عالم الشاعر الذي أبدعها، والذي يوجد بدوره هو وقصيدته داخل عالم الحياة والوجود الذي يحيط بهما ويشملهما، وتوجد بينهما علاقات تضاد وتوتر (في معظم الأحيان) وتوافق وانسجام (في قليل من الأحيان)(17).

يعتبر البعض عالم الأنثروبولوجيا الأسكتلندي سير جيمس فريزر وخاصة من خلال كتابه الغصن الذهبي The Golden Bough والذي ظهر ما بين عامي 1890 و1915 أول نص مؤثر يتعامل مع الأساطير الثقافية، وقد كان لهذا الكتاب تأثيره البالغ على دراسات كثيرة، كان منها الدراسات الأدبية. وقد قام فريزر خلال هذا الكتاب بالفحص للمعتقدات الأسطورية المشتركة بين الديانات البدائية والأديان الحديثة. وقد قال، من ضمن ما قاله، إن أسطورة الموت والبعث موجودة في الأساطير كلها، تقريبًا، عبر الثقافات كلها، وإنه قد تم تفعيلها وممارستها على نحو يتفق مع تحولات الفصول وعمليات نمو النباتات وحصادها، وإنه كان يتم التعبير رمزيًّا عن الموت (أي الحصاد الأخير) والبعث (أي الربيع) من خلال إله سُمي بإله الحياة النباتية (أو النبات) وكمثال على ذلك ذكر فريزر أسطورة بيرسيفون Persephone لدى الإغريق والتي خطفها هادس إله الجحيم أو العالم السفلي، إلى عالمه، وقد أصاب حزن شديد أمها ديميترا Demeter فضربت العالم بالأمطار والشتاء، أما بيرسيفون فإنها وعندما كانت موجودة تحت الأرض، أكلت ما بين 6 إلى 12 بذرة من بذور فاكهة الرمان، كان هادس قد أعطاها لها، وبسبب ما أكلته، تم إجبارها على أن تقضي نصف سنة، بعد ذلك، تحت الأرض، وهي فترة تمثل الخريف والشتاء، أو الموت في أسطورة الموت والبعث، أما النصف الآخر من تلك السنة فقد سمح لها أن تكون موجودة في ذلك العالم الفاني مع أمها، وهي فترة تمثل الربيع والصيف، أي الميلاد المتجدد أو البعث في تلك الأسطورة.

بعد فريزر، جاء يونج وقدم نظريته التي عرضنا لها بالتفصيل في الأقسام السابقة من هذا الفصل. وقد لاحظ بعض الباحثين أن تعريف يونج للاشعور الجمعي كان أحيانًا غير متسم بالاتساق، فهو أحيانًا ما يصفه بأنه: تلك الأشكال القَبْلية a priori الفطرية من الحدس، وأحيانًا ما يصفه بأنه: سلسلة من الخبرات التي تحدث لنا على نحو يشبه القدر أو المصير(18).

على كل حال، فإن نظرية يونج حول اللا شعور الجمعي تعد هي المسئولة، في المقام الأول، عن ظهور النقد الأدبي النماذجي، حيث تعامل مع النصوص الأدبية على أنها منافذ، أو طرائق، يتم من

خلالها تمثيل الصور الأولية أو النماذجية، ولم يحدث التطور الكبير في هذا المجال إلا في خمسينيات القرن العشرين، وذلك عندما قدم نورثروب فراي إسهامه المهم في النقد النماذجي.

وقد كان ما قدمته مود بودكين في الأنماط النماذجية في الشعر العمل الأول الذي يطبق مفاهيم يونج الخاصة باللا شعور الجمعي والأنماط الأولية والصور البدائية وغيرها على الأدب، أما كتاب فراي «تشريح النقد» Anatomy of Criticism فإنه أشبه بالاختراق النقدي المهم الكبير في هذا المجال، وقد ظهر هذا الكتاب عام (1957) (وترجمه الدكتور محمد عصفور إلى العربية عام 1991)، ومن خلاله تمت إزاحة المنحى الخاص بالنقد الجديد New Criticism عن مكانته الاستثنائية التي تفرد بها لوقت طويل في تحليل النصوص الأدبية، أما بعده، فجاءت البنيوية والتفكيكية والدراسات السيميوطيقية والاتجاهات النسوية والتي استفادت كثيرًا من التحليل النفسي وغيرها فرفدت ميدان النقد بدماء ومياه جديدة.

يقول الناقد الكندي نورثروب فراي N. Frye صاحب الاتجاه المتميز في النقد الأسطوري والذي بناه على أساس من أفكار المحلل النفسي السويسري الشهيـر كارل جوستاف يونـج: إن علينا خلال النقد أن نبدأ من ذلك الجانب الخاص من نشاطات ما قبل الشعور Subconcious أي من الأحلام، فالدورة الإنسانية الخاصة باليقظة والنوم شبيهة بالدورة الطبيعية الخاصة بالضوء والظلمة، وربما كانت كل الحياة الخيالية للإنسان، إنما تنشأ من مثل هذا التناظر بين هذين العالمين(19).

وتلعب الطقوس دورًا مهمًّا بارزًا في الأساطير، والطقس في أبسط تعريفاته: هو الحركة التي تتكرر في شكل إيقاعي محدد. وتمتد هذه الحركة الإيقاعية المتكررة بجذورها في دورة الطبيعة ويتمثل ذلك بشكل واضح في الإيقاعات الخاصة بالنظام الشمسي ودورة الفصول والزراعة وغيرها. وكل شيء موجود في حركة الطبيعة يمكن أن نجد مناظرًا له في العمل الفني، كذلك فإن أغاني الطيور تنشأ عن تزامن أو توحد عميق بين كائن ما وإيقاعات ما في البيئة المحيطة به، أن الطقوس في الحياة البشرية تتضمن جهدًا إراديًّا ومن ثم يكون هناك عنصر سحري فيها، ومن ثم تكون أيضًا متميزة عن الإيقاعات اللا إرادية التي تقوم بها الطيور والحيوانات كثيرًا خاصة في مواسم التزاوج، ويكون الجانب الإرادي في الطقسية البشرية موجهًا نحو إعادة الإمساك بالعلاقة المفقودة بين الإنسان والطبيعة بدوراتها المختلفة. ويصبح الطقس هو التسلسل الزمني للنشاطات التي تكون الدلالة ـ أو المعنى الشعوري ـ كامنة فيها. ففي الدورة الشمسية لليوم، وفي الدورة الموسمية للسنة، وفي الدورة الحيوية أو العضوية لحياة الإنسان، هناك نمط واحد من الدلالة، ومن خلاله تقوم الأسطورة بنسج أو بناء حكاية حول شكل ما، أو موضوع ما، ويكون هذا الشكل، أو الموضوع، في جانب منه هو الشمس، وفي جانب آخر هو الخصوبة الزراعية أو الحيوية الإنسانية، وفي جانب ثالث يكون هناك الإله أو الطبيعة الأصلية الأولية النموذجية الأساسية للكائن الإنساني الذي تتكشف قدراته وإمكانياته وأحلامه شيئًا فشيئًا عبر الحياة، وقد نبهنا فريزر ويونج إلى الأهمية الكبيرة الخاصة لعالم الأسطورة في عالم الأدب، إبداعًا ونقدًا، ثم أصبحت هناك كتابات كثيرة وافرة عنها بعد ذلك.

يتميز ما قدمه فراي، مقارنة بما قدمه فريزر ويونج، في أنه قام بالاعتماد عليهما ثم حاول أن يضيف إليهما، وبدلًا من الأنثروبولوجيا والتحليل النفسي، اهتم فراي بالتحليل للصور والأخيلة الموجودة في الأعمال الأدبية، وعلى سبيل المثال، فإن أسطورة الموت والانبعاث التي رأي فريزر أنها تتجلى في عمليات الزراعة والحصاد، لم يعتبرها فراي عملية طقسية، كما فعل فريزر، وذلك لأنها، في رأيه، تحدث على نحو لا إرادي، كذلك اختلف فراي عن يونج في أنه لم يكن مهتمًّا باللا شعور الجمعي في ذاته، بل لقد شعر أنه مفهوم غير ضروري، فما دام هذا اللا شعور الجمعي مجهولًا فإنه، كما قال، لا يمكن دراسته، وما اهتم به فراي، على نحو خاص، من نظرية يونج كان هو النماذج الأولية: وظائفها وتأثيراتها. خاصة لأن النماذج الأولية الأدبية تلعب، في رأيه، دورًا جوهريًّا في التجديد والإعادة للمادة أو الموضوعات الكونية، العامة، المشتركة بين البشر، وكذلك في تحويلها إلى عالم لفظي، بديل، يكون مدركًا بالنسبة لهم، وقابلًا للوجود والحياة أيضًا، وذلك لأنه يتوافق مع الحاجات الإنسانية الأساسية ويتفق معها(20).

وفي ضوء هذا النموذج هناك فئتان أساسيتان في تحليل فراي للأعمال الأدبية هما: الكوميديا والتراجيديا. وقد تم تقسيم كل فئة منهما بعد ذلك إلى فئتين هما الكوميديا والرومانس Romance (**) بالنسبة للكوميديا، والتراجيديا والهجاء بالنسبة للتراجيديا، وعلى الرغم من تجاهله لفريزر؛ فإنه استخدم فكرة الفصول، المستمدة منه، في تصنيفه للنماذج الأدبية الأولية حيث قام بربط كل فصل بنوع أدبي معين. فألحق الكوميديا بالربيع، والرومانس بالصيف، والتراجيديا بالخريف، والهجاء بالشتاء.

وقد ارتبطت الكوميديا في تصور فراي بالربيع، وذلك لأن الكوميديا، كنوع أدبي، تتميز بوجود البهجة والفرح، والميلاد للبطل، حيث الحيوية والتجدد والانطلاق والانبعاث، كذلك يرمز الربيع إلى هزيمة الشتاء والظلمة وتراجعهما، أما الرومانس والصيف فيقترنان، معًا، لأن الصيف يرتبط بذروة الحياة وأوجها، كما أن النوع الخاص بالرومانس أو قصص الفرسان يصل إلى ذروته أيضًا من خلال وصول الفارس إلى الانتصار على أعدائه، أو وصوله إلى نوع آخر من الفوز، يتمثل في الزواج. أما الخريف فيرتبط بمرحلة الموت في جدول تتابع الفصول، وهو يوازي نوع التراجيديا، وذلك لأنه يقترن بضياع البطل الرئيسي أو بسقوطه، أما الهجاء فهو كناية عن الشتاء، وذلك لأن الهجاء غالبًا ما يكون باردًا؛ شكلًا ما يتعلق بخيبة الأمل، يتم تعرفه بسبب ما يحتوي عليه من عتمة وتحلل وعودة للفوضى وهزيمة للبطل.

ويحدد سياق النوع الأدبي، أو العالم الذي تدور فيه وقائعه، الكيفية التي يتم من خلالها تفسير رمز أو صورة معينة، وقد لخص فراي العوالم الخمسة الموجودة في مخططه العام للنقد النماذجي على أنها تتعلق بالسياقات الإنسانية، والحيوانية، والنباتية، والمعدنية، والمائية.

وتعتبر الكوميديا، الخاصة بالعالم الإنساني، ممثلة لتلك الدوافع المتعلقة الخاصة بالتوق لتحقيق الرغبات وبتحقيقها أيضًا وكذلك بكونها - الكوميديا - متمركزة حول المجتمع وفي مقابل ذلك فإن التراجيديا الخاصة بالعالم الإنساني، إنما تتمثل في الانعزال والطغيان وسقوط الأبطال.

ويمثل وجود الأنواع الكوميدية الخاصة بالحيوانات حالات ناعمة مطواعة ورعوية (الأغنام مثلًا)، بينما تكون الحيوانات في التراجيديا ضارية ومغرمة بالصيد (قناصة) (الذئاب مثلًا)، وبالنسبة للمجال النباتي، فتكون الكوميديا فيه، مرة أخرى، معبرة عن العوالم الرعوية، ويتم تمثيلها من خلال الحدائق والمتنزهات والزهور ونباتات اللوتس، أما في التراجيديا فيتعلق العالم النباتي بالغابات، وتمثل المدن، والمعابد، أو المعادن الثمينة عالم الكوميديا أو العالم المرح للمعادن. أما ميدان المعادن التراجيدي فيتعلق بالصحراء والخرائب. وأخيرًا، فإنه يتم تمثيل عالم المياه في الكوميديا من خلال الأنهار، ومن خلال البحار، وبخاصة الفيضانات في التراجيديا. وقد أطلق فراي على هذا المخطط عنوانًا خاصًّا هو: النماذج الأولية للأدب، وقال إن المجال مفتوح لإضافة عناصر أخرى إلى هذا التصنيف.

وتوجد مع هذه النماذج الأولية الكثير من الرموز التي تفوقها عددًا؛ وأفضل الأنماط النماذجية هي تلك التي تقوم على أساس رموز تمتد بجذورها في أعماق الأساطير الخاصة بثقافة معينة، ومنها مثلًا الرمز الخاص بالفاكهة المحرمة أو حتى التفاحة المسمومة وكذلك رمز الكأس المقدسة في كثير من الأساطير المسيحية، وتكشف الرموز عامة عن أدوار مشتركة موجودة عبر المجتمعات الإنسانية، كتلك الخاصة بالأب، أو الملك، أو الإله، وتلك الخاصة بالأم والابنة، والتنويعات المختلفة كذلك من العلاقات الأسرية مما يدل على أن هذه الأساطير لم تنشأ أبدًا من فراغ، بل نشأت كي تعيد التفسير والتأكيد وإضفاء المعنى على الكثير من العلاقات الإنسانية التي كثيرًا ما تكون متشابهة، على نحو أو آخر، عبر العالم.

يقول أصحاب النقد النماذجي: إن النماذج الأولية هي التي تحدد شكل ووظيفة الأعمال الأدبية، وإن الأساطير الثقافية والنفسية السائدة والمتوازنة والسائدة هي التي تحدد معنى النص الأدبي، والنماذج الأولية هي أشكال أساسية مجهولة يتم تركيزها على نحو متكرر وتجسيدها في شكل صور، ورموز، وأنماط، قد تحتوي على موتيفات (مثل الطيران أو الصعود إلى السماء) وعلى شخصيات يمكن تعرفها (مثل البطل أو المخادع)، وعلى رموز (مثل التفاحة أو الحية)، وعلى صور (مثل الصلْب) وتكون كلها مفعمة بالمعنى وخاصة عندما تتجسد في أعمال أدبية أو فنية جيدة.

إضافة إلى ما ذكرناه سابقًا من أفكار ونظريات وتطبيقات نقدية للمفاهيم الخاصة بالأنماط الأولية خاصة لدى مود بودكين وفراي، فإن تشارلز مورون (1899 – 1966) وهو كاتب ومترجم فرنسي اهتم بترجمة أعمال المؤلفين الإنجليز الكبار أمثال فورستر وفرجينيا وولف، وهو كذلك ناقد أدبي قام بتوظيف التحليل النفسي في تفسير الأعمال الأدبية، وبشكل عام يقوم المنحى الذي تبناه على أربع خطوات مختلفة هي:

1- أن العملية الإبداعية عملية وثيقة الصلة بأحلام اليقظة، وأنها عملية إيمائية حكائية وتطهيرية أيضًا، تقوم بتمثيل الدوافع اللا شعورية أو الرغبات وتقوم كذلك بالتعبير المناسب عنها من خلال الاستعارات والرموز.

2- أن وضع أعمال أي كاتب، بجوار بعضها البعض، سوف يقود الناقد إلى الكشف، أو التحديد، للثيمات الرمزية الأساسية المتكررة في أعماله.

3- أن هذه الشبكات الاستعارية هي شبكات تدل على الواقع الداخلي الكامن داخل الكاتب، وداخل هذه الأعمال وداخل الكاتب.

4- أن مثل هذه الأعمال سوف تشير إلى نوع من الحواز، أو الأفكار المتسلطة، على الكاتب، والمتكررة لديه، وعلى نحو يشبه ما تفعله الأحلام، وتشتمل هذه المرحلة الأخيرة، على القيام بعمليات ربط إقامة صلات، بين إبداع الكاتب الأدبي وبين حياته الشخصية الخاصة. ويمكن اختزال المؤلف الأدبي وتحويله إلى ذات يستدل عليها أو يتم استنتاجها على نحو معين. ولكن ذاته لا بد وأن تحتوي أيضًا على ذلك الماضي الذي يتعلق بسيرة ذاتية كانت مفعمة، على نحو يزيد أو يقل، بالصدمات وتتناقض النماذج الأولية التي غمرت روحه على نحو يدعو للمفارقة، مع ذاته الواعية(21).

أما النقد الأساسي الذي وُجِّه إلى النقد النماذجي، خاصة لدى فراي، فهو أنه يقوم بالربط الصارم بين بعض النماذج الأولية وبعض الأنواع الأدبية، في حين أن حال النقد الأدبي، خاصة في مرحلة ما بعد الحداثة يقوم على أساس التفاعل بين الأنواع واندياح الحدود أو تحطيمها بينها، فالنقد الآن نقد (بيني) يؤكد العلاقات بين عالم الأدب والعلوم الأخرى مثل علم النفس والاجتماع والاقتصاد وغيرها، كما أنه يؤكد أيضًا فكرة البينية بين الأنواع الأدبية نفسها، كالشعر والقصة والرواية والمسرحية، بل وفنون التصوير والمونتاج السينمائي وغيرها، فلم تعد تلك الفكرة التي تربط بين عمل أدبي معين ونوع أدبي محدد، كما فعل فراي، فكرة مقبولة الآن، لكنها تظل أيضًا فكرة قابلة للتطوير خاصة عندما نكون على وعي بأن الكوميديا والتراجيديا ليسا نوعين منفصلين هكذا، كما يتراءى للبعض، فمسرحية مثل «في انتظار جودو» لصموئيل بيكيت فيها الكوميديا، وفيها التراجيديا، وهي أقرب إلى ما يسمى بالتراجيكوميديا
Tragic comedy، حيث توجد فيها عناصر من التراجيديا والهجاء بل وسيكون ثمة صعوبة في تفسير العناصر الخاصة بهذه المسرحية لو وضعنا الفصلين وكذلك النوعين المرتبطين بهما في ضوء تصور فراي على نحو متعارض أو منفصل هكذا، ويتمثل الرد على هذا الاعتراض في قول بعض النقاد إن فكرة التراجيكوميديا ليست جديدة، بل تعود بجذورها إلى عصر النهضة، كما أن فراي نفسه كان ينظر إلى هذه الأنواع بوصفها تشبه الفصول، سيالة متدفقة ومتحولة وليست ثابتة على نحو سكوني أو صامت، بل إنها ديناميةُ الطابع، وكل ما نستطيع أن نفعله أن نلحظ هذا الطابع الغالب عليها في كل فصل وفي كل نوع، فالأشكال الأدبية لدى فراي، تمثل جانبًا واحدًا من حلقة كبيرة يشترك كل شكل فيها مع الأشكال الأخرى، مثلما ترتبط الألوان على عجلة دوارة وتختلط دون أن يفقد كل واحد منها أيضًا طابعه الخاص.

(*) هناك مشكلة في ترجمة مصطلح Archetype إلى العربية فالبعض يترجمه: النموذج الأولي، والبعض الآخر يترجمه: النمط الأولي، والبعض الثالث يترجمه: النمط البدائي، وتتجلى

هذه المشكلة على نحو أكثر وضوحًا عندما نريد أن نضع هذا المصطلح في صيغة مع النقد فيكون المقابل له بالإنجليزية هو Archetypal Criticism ، ويكون في المقابل له في العربية النقد النموذجي كما فعل الدكتور محمد عصفور عندما ترجم كتاب فراي المهم تشريح النقد، في حين أن كلمة نموذجي في العربية قد تعني المثالي أو الشيء الموجود في أحسن حالاته.

وتتجلى المشكلة على نحو أكبر لو استخدمنا المصطلحين الآخرين اللذين يستخدمان في ترجمة المصطلح: البدائي، النمطي، وهنا قد نقول «النقد البدائي» أو «النقد النمطي» وتكون المشكلة أكبر ولذلك فقد ارتأى مؤلف هذا الكتاب ترجمة المصطلح المتعلق بالنقد الذي يستخدم أفكار يونج باسم النقد النماذجي، وعلى ما في هذه الترجمة من افتقار للدقة أيضًا.

(**) يعرف الدكتور محمد عصفور في ترجمته لكتاب «تشريح النقد» لفراي (1991) الرومانس بأنه: (1) قصة الأدب الذي يحصر اهتمامه بعالم مثالي (2) شكل من أشكال القصص النثرية مارسه سكت وهوثورن ويتميز عن الرواية.

الفصل الثالث

المنحى الموضوعي في الدراسة النفسية للأدب

تُستخدم كلمة موضوعي هنا كي تشير إلى كل ما هو واقعي، أي كل ما يكون قابلًا للملاحظة والقياس والتحديد، قابلًا للتحقق منه وقابلًا لإعادة إنتاجه، ومستقلًّا - قدر الإمكان - عن الخبرات الداخلية أو الذاتية للباحث، متحررًا من التحيز الذي قد ينجم عن الجوانب الانفعالية أو الأيديولوجية للدارس. وتستخدم هذه الكلمة أيضًا بشكل متطابق إلى حد كبير مع كلمة إمبريقي التي تعني التعامل المحدد مع حقائق الواقع من خلال إجراءات واضحة محددة، ودون الالتصاق الأعمى بنظرية محددة، وهي إجراءات تتعلق بملاحظة الواقع ووضوح الفروض وجمع البيانات وتحليلها بأدق طرائق متاحة أو ممكنة(1).

يمكن أن يتم التعامل الإمبريقي مع الأدب من خلال مداخل عدة منها:

1- محتوى النصوص الأدبية: أي ما تشتمل عليه من دوافع لدى الشخصيات في الرواية، والانفعالات والصور في الشعر، والقيم في القصة القصيرة وما شابه ذلك من الموضوعات.

2- شخصيات المؤلفين: كالاهتمام مثلًا بمصادر الإبداع لديهم، وتأثيرات مرحلة الطفولة، على إبداعاتهم، وأيضًا الفروق بين كاتب الرواية، وكاتب المسرح، والشاعر.. إلخ.

3- تفضيلات القراء: كالفروق بين صغار السن والراشدين، أو بين الذكور والإناث، في تفضيلاتهم لأعمال أدبية معينة أكثر من غيرها.

4- دور السياق الاجتماعي: الذي يبدع فيه المبدعون إبداعاتهم، أو الذي يقوم فيه القراء بالاختيار والتفضيل الأدبي، وأيضًا كيف يمكن أن تتغير الأساليب الأدبية عبر الزمن وبين الثقافات المختلفة؟

5- عملية الإبداع: بما تشتمل عليه من نشاطات وعلاقات وعوامل نفسية وأسلوبية واجتماعية.

وقد ظهر أن معظم هذه الموضوعات قابلة للتعامل الإمبريقي معها. ورغم الفائدة الواضحة التي يمكن أن نجنيها من الربط بين الأدب وعلم النفس من خلال المنحى الإمبريقي، فإن هذا المنحى في حالات كثيرة منحى غير معروف بدرجة كبيرة، أو غير مرحب به، أو تمت إساءة فهمه، وغالبًا ما سادت الدراسات النفسية للأدب الأساليب الذاتية والحدسية، أكثر من الأساليب الإمبريقية الموضوعية، كما هيمنت على هذا المجال التأملات أكثر من الحقائق، والمفاهيم التاريخية والنقدية والفلسفية أكثر من المفاهيم العلمية. وقد كان يتم تمثيل علم النفس في مجال الدراسات النفسية للأدب من خلال التحليل النفسي، وعن طريق دراسات الحالات الفردية التي تشتق توجهاتها من نفس العمق وثيق الصلة بالتحليل النفسي، والذي يقف غالبًا في عزلة واضحة عن المنحى

الموضوعي، بل قد يكشف أصحابه عن عداء واضح لكل ما هو موضوعي أو كمي أو قياسي أو منهجي(2).

المنحى الموضوعي في دراسة الأدب هو إذن ذلك المنحى الذي يعتمد على إجراءات واضحة ومحددة، كما أنه يقدم بيانات عيانيه وقابلة للتحديد، فهذا المنحى يتعامل مع الحقائق ويتبنى الوسائل المناسبة للوصول إليها.

غالبًا ما ظهرت في مواجهة العلماء الذين يتبنون هذه الوجهة من النظر اعتراضات كثيرة بعضها ضمني عابر، وبعضها واضح وصريح وساخر ومنكر لمدى إمكانية استخدام مثل هذا المنحى في دراسة الأدب، الذي هو، في رأيهم مادة شديدة الرهافة، خاصة عندما تتعلق هذه المادة بانفعالات مثل الحب والكراهية، وبقيم مثل الحرية والعدالة، فكيف يمكن ملاحظة هذه الانفعالات والقيم؟ وكيف يمكن جعلها قابلة للملاحظة؟ ومن ثم كيف يمكن دراستها موضوعيًّا؟

يمكن بالطبع حل هذه المعضلة من خلال وسائل عديدة منها مثلًا:

1- أنه كثيرًا ما نجد كتابات مدونة أو أحاديث لفظية مسجلة للمؤلفين وللقراء حول خبراتهم العقلية أو الانفعالية الخاصة خلال إنتاجهم أو تلقيهم للأدب وتفاعلهم معه. ومثل هذه الكتابات والأحاديث يمكن ملاحظتها أو تسجيلها ثم تحليلها بالوسائل المناسبة. فمثلًا قام سويف في دراسته عن الإبداع في الشعر بتحليل كتابات عدد كبير من الشعراء والفنانين والنقاد والفلاسفة حول الإبداع الفني عامة والإبداع الشعري خاصة، وقام حنورة في دراسته بتحليل مواد كثيرة من بينها كتاب كامل كتبه توماس مان عن تأليفه لرواية «الدكتور فاوستوس»(3) وقام كاتب هذه الدراسة بشيء مماثل في القصة القصيرة(4).

2- كذلك يمكن جعل المعنى النفسي للعمل الأدبي، وهو المعنى الذي يكون أكثر خفاءً من مجرد الاستجابة الصريحة بالتفضيل أو عدم التفضيل للعمل الأدبي، يمكن جعل هذا المعنى قابلًا للتناول الموضوعي من خلال الاهتمام بدراسة أحكام القراء حوله، أي تلك المعاني المختلفة، أو المشتركة التي يقدمونها لنا بعد تعرضهم المناسب لهذه الأعمال، بل إن ظواهر الصور العقلية والاتجاهات وسمات الشخصيات يمكن دراستها أيضًا من خلال هذا الأسلوب غير المباشر، إننا هنا ندرس المبدع من خلال المتلقي أو القارئ، مثلما ندرس المنتج من خلال المستهلك، نعرف تلك الاتجاهات والأهداف والصور المختلفة التي أراد المنتج أن يصورها، أو يقدمها لنا. ومن أمثلة ذلك دراسة سويف وزملائه عن صورة المرأة كما تقدمها وسائل الإعلام(5).

كذلك قام داوني J. Dawney في بدايات هذا القرن بدراسة كي يتعرف على أسس تفضيل الأفراد للجميل والسار من الشِّعر، وكذلك أنواع الانفعالات والصور العقلية المرتبطة بتفضيلات الأفراد لأنماط معينة من الشِّعر، واستخدم هذا الباحث نماذج من أشعار لـ «براونخ» وبيرون وشيللي ومالارميه وغيرهم، وكان يطلب من الأفراد كتابة تقارير استبطانية عن خبراتهم التي يشعرون بها خلال قراءاتهم لهذه الأشعار وخلال محاولاتهم لتنظيمها داخليًّا، وقام بالتمييز ما بين

ما سماه الشعر الانفعالي وما سماه شعر الصور Imagery أو الشعور المبني على أساس الصور، في النوع الأول يكون الانفعال هو السائد، وفي الثاني تكون الصور هي السائدة حتى لو لم يكن هناك انفعال ما كبير يهيمن على القصيدة. وقد وجد داوني أن المحصلة العامة لدراسته هي أن الاستجابة العامة للشعر الانفعالي أكثر ذاتية من الاستجابة العامة لشعر الصور العقلية. كذلك وجد الباحث أن الألفة بالمادة الأدبية تعمل على خفض الفروق بين الأفراد، وأيضًا أن المحتوى الخصب انفعاليًّا وتصوريًّا من المادة الشعرية يساهم، مساهمة كبيرة، في عمليات التفضيل الجمالي للشعر، وأن آثار الفروق الفردية في التفضيل تكون واضحة جدًّا بدرجة يمكن من خلالها تجميع المفحوصين على أساس نمط استجاباتهم(6)، ثم إننا نجد بعد ذلك أن أحد البحوث الطموحة حول القارئ هو ما قام به ريتشارد I. A. Richarde في كتابه «النقد التطبيقي» Practical Criticism عام 1950 حين قام بفحص استجابات القراء التي أصدروها ردًّا على عدد من القصائد التي قرأوها أو سمعوها، وقام بفحص هذه الاستجابات في ضوء التفضيلات والصور العقلية، ثم قام بربط هذه البيانات بأشكال الكلمات في القصائد المختلفة وبالدوافع المعبر عنها في هذه القصائد(7).

ومن الدراسات الجديرة بالذكر في هذا السياق ما قام به كامان
R. Kamman عام 1966 حين وجد أن القراء يفضلون الشعر ذا الدرجة المتوسطة من التركيب على الشعر مرتفع التركيب، ورغم أنه استخدم نوعًا واحدًا من المادة الأدبية، فإن نتائجه تسير بشكل مناسب تمامًا مع بحوث أخرى استخدمت بعض المواد الفنية والمواد غير الفنية مثل بحوث برلين
D. Berlyne في مجالات الإدراك والانتباه والدوافع(8).

ورغم أن بعض الباحثين في مجال دراسة الخبرة الجمالية والفنية أمثال أرنهايم R. Arnheim وجومبريتش E. H. Gombrich وغيرهما قد قاموا بتفسير الخبرة الفنية في ضوء بعض المصطلحات المعرفية (أي من خلال مصطلحات الانتباه والإدراك والتعلم والتذكر والتفكير، ومن خلال الإشارة أيضًا إلى الطرائق التي يمكن الفن من خلالها الإنسان من مواجهة الواقع والتعامل معه) فإن ذلك قد تم إلى حد كبير في مجال الفن التشكيلي، وتم إهمال الإشارة والتطبيق في مجال الأدب بدرجة واضحة، وحتى كتاب أرنهايم الذي صدر عام 1969 بعنوان «التفكير البصري» Visual thinking والذي تضمن بضعة فصول عن اللغة، لم يكن الاهتمام باللغة في هذه الفصول متضمنًا اهتمامًا بالأدب، بقدر ما كان متضمنًا اهتمامًا بتوضيح عناصر ومكونات الصور العقلية التي تقوم اللغة بتشكيلها(9).

وربما كان نيلسون جودمان N. Goodman هو أحد الاستثناءات اللافتة للانتباه في هذا السياق، فقد قدم في كتابه «لغات الفن» Languages of Art عام 1976 تصورًا للعمليات الخاصة بإدراك الفن رحب به العديد من علماء النفس رغم أن منطلقاته كانت تندرج في كثير من حالاتها تحت ما يسمى الآن بعلم السيميوطيقا (أو علم العلامات semiotice) أكثر من اندراجها تحت ما يسمى بسيكولوجية الفن(10).

لقد قدم الأدب أيضًا مجموعة من الحقائق المفيدة لنظرية الانتباه. فقد ناقش بلات J. R. Platt مثلًا كيف يؤثر تركيب المنبه في الشعر – وكذلك في الموسيقى والفن التشكيلي – على عملية الانتباه. فالشعر يستثير التوقعات ويؤدي إلى الدهشة ذات الأثر السار عندما يتم إشباع التوقع. وقد أشار برلين أيضًا إلى أهمية جوانب عديدة من الشعر مثل طول الجمل والأصوات، كما أشار إلى الرواية البوليسية والرواية بشكل عام من خلال المصطلحات الخاصة بالاستثارة وإشباعها، فحب الاستطلاع تتم استثارته من خلال خلق التوقعات والإحباطات، ثم يتم إشباع هذه الحالات بطرائق مثيرة للدهشة وغير عادية(11).

3- من خلال التعريفات الإجرائية للمفاهيم المستخدمة في الدراسة، أي خلال التحديد الواضح للإجراءات المستخدمة في ملاحظة وقياس الظواهر موضع الاهتمام، يمكن الربط بين الجوانب غير القابلة للملاحظة وبين الجوانب القابلة للملاحظة. فمثلًا عرف الذكاء بأنه ما تقيسه اختبارات الذكاء، وعرف أيضًا أنه القدرة على حل المشكلات والقدرة على التفكير المجرد. وهذه كلها جوانب يمكن ملاحظتها أو قياسها. والاستدلال من هذه الملاحظة وهذا القياس على وجود مستويات مختلفة متزايدة أو متناقصة من الذكاء. كذلك الحال مثلًا بالنسبة للصور العقلية في الأدب يمكن ملاحظتها وإحصاؤها في بعض الأعمال الأدبية ومن الاستدلال منها على أنماط الصور العقلية (بصرية – سمعية - لمسية.. إلخ) التي يفضلها بعض الكتاب بدرجات متفاوتة في أعمالهم. ومن أمثلة ذلك دراسة لنداور عن الصور العقلية في بعض أعمال الكاتب الأمريكي هرمان ملفيل(12).

وقد قال لنداور في تقديمه لدراسته هذه إن شهرة هرمان ملفيل – الكاتب الأمريكي الشهير - ككاتب تستند على استخدامه للعديد من الصور الوصفية والحية، وقد تمت هذه الدراسة باستخدام أسلوب تحليل المضمون على اثنين من أعماله الروائية، وقد كتبا في فترتين مختلفتين من حياة ملفيل، فقد كانت حياته المبكرة مليئة بالمغامرات والخبرات الحية في البحار والمحيطات وفي تلك الفترة كتب «موبي ديك»، أما فيما بعد، وفي فترة متأخرة من حياته فقد أصبح ملفيل أكثر تأملًا وأكثر اعتمادًا على استبطانه لذاته في كتاباته، وخلال ذلك كتب روايته «بيير»، وهي الرواية الوحيدة لديه التي لا تستند على البحر كأرضية أو خلفية لها.

وقد تم اختيار صفحة من كل عشرين صفحة من رواية «موبي ديك» وصفحة من كل خمس عشرة صفحة من «بيير» (والاختلاف في العينة المختارة يرجع إلى اختلاف الحجم الكلي لكل رواية على حدة)، وتم تحويل الجمل الموجودة في هذه الصفحات إلى رموز تشير إلى الإحالات الحسية (البصرية - السمعية – اللمسية.. إلخ) المختلفة الموجودة في الروايتين، وتم وضع علامات على الجمل التي تشير أكثر من غيرها في هذه الصفحات، إلى الإحساسات المختلفة الخاصة بالتذوق، والإبصار، والرائحة، واللمس، والصوت. وتم تصنيف هذه الجمل وإحصاؤها من خلال اثنين من المحكمين، وعندما كان يتم ذكر أكثر من صورة حسية في الجملة الواحدة، كان يوجه الاهتمام الأكبر إلى خصائص الصور التي ترد وتتكرر أكثر من غيرها في نفس الجملة. وتم من خلال ذلك حل بعض الخلافات بين المحكمين فيما عدا حوالي 4% من الجمل موضوع الدراسة،

حيث لم يتحقق اتفاق مناسب بينهما حول كيفية تصنيف هذه الجمل، ومن ثم استبعدت هذه الجمل من التحليلات. ومن أمثلة الجمل التي خضعت للتحليل القرية. لم يكن لها طعم مقبول، أو الحيتان ذات الرائحة الكريهة من رواية «موبي ديك»، وكذلك: لم يحوِ الخطاب أي إجابة دافئة، وكاد لهبه الحار يحيط بي من رواية «ببير».

وقد وجد لنداور أن هناك 376 إشارة حسية من هذا النوع في العينة التي قام بدراستها والمأخوذة من الروايتين منها 192 إشارة في رواية «موبي ديك»، و184 إشارة في رواية «ببير» ويعرض الجدول رقم (1) العدد والنمط الخاص بكل إشارة حسية في الروايتين، ويشير هذا الجدول كذلك إلى عدد هذه الإشارات في كل قسم من أقسام كل رواية على حدة، وقد كان هذا التقسيم الأخير بمثابة المراجعة لمدى ثبات المحكمين في تصنيف المادة، حيث إن تحديد قيم الصورة الحسية في نصفي كل عمل يجب أن يكون متماثلًا لدى المحكمين، إذا كانت طريقة إعطاء الدرجات متسقة، واستخدمت هذه الدرجة متسقة، واستخدمت هذه الدرجة أيضًا لقياس مدى تماثل أو تشابه أسلوب المؤلف (أو استخدامه للكلمات) في الأجزاء الأولى والأخيرة من العمل، ولم تكشف الدراسة عن وجود فرق دال بطريقة جوهرية بين استخدام ملفيل للإشارات والصور الحسية في نصف كل عمل على حدة، أما الاختلاف الواضح بين الروايتين فظهر بشكل خاص في طبيعة أو نمط الإشارات والصور الحسية المستخدمة، فقد كانت الإشارات والصور البصرية في «موبي ديك» أكثر من مثيلتها في «ببير» بينما كانت الصور اللمسية والعضلية في «ببير»، أكثر من مثيلتها في «موبي ديك»، وفي كل رواية كان الاختلاف أو البروز واضحًا بالنسبة للصور والإشارات اللمسية والبصرية عن غيرها من الإشارات والصور الحسية والعقلية الأخرى.

كانت رواية «موبي ديك» بإشاراتها العديدة إلى البحر وألوانه أكثر بصرية من رواية «ببير»، وعلى العكس من ذلك كانت رواية «ببير» أكثر تأملية واستبطانية، فقد كان ملفيل يشير فيها كثيرًا إلى حاسة اللمس أو ما يسمى أحيانًا القرب، أو حاسة الأشياء القريبة، على عكس الإبصار الذي يمكن تسميته حاسة الأشياء البعيدة. وقد وجد هذا المؤلف صعوبة في تفسير التشابه بين الروايتين في الإشارات والصور السمعية والشمسية والتذوقية رغم أنها أيضًا حواس خاصة بالأشياء القريبة. ثم يختتم دراسته بأن يشير إلى أهمية دراسة أعمال أخرى لملفيل من فترات مختلفة لفحص عمليات التغير في استخدام الكاتب لإشارات حسية معينة، ومن صور حسية وعقلية معينة، في فترات مختلفة من حياته، ويشير هذا الباحث أيضًا إلى أهمية دراسة الإشارات والصور الحسية المختلفة لدى أدباء عديدين من نفس الفترة، أو من أصحاب نفس المدرسة، أو الأسلوب، ومن أصحاب مدارس وأساليب أخرى، لمعرفة التشابهات والاختلافات بين هؤلاء الكتاب وهذه المدارس والأساليب.

الرواية/ الإحالة الحسية الشمية اللمسية التذوقية البصرية السمعية الدرجة الكلية

موبي ديك						
النصف الأول	3	3	-	49	17	92
النصف الثاني	6	21	3	56	14	100
العدد الكلي	6	45	3	104	31	192
%	% 5	% 33	% 1	% 34	% 16	
بيير						
النصف الأول	2	43	2	55	14	95
النصف الثاني	1	38	-	35	18	89
العدد الكلي	3	81	2	68	32	184
%	% 1	% 44	% 1	% 37	% 17	

جدول رقم (1)

ويوضح الإحالات الحسية في روايتين لهرمان ملفيل

ويؤكد في النهاية أهمية أسلوب تحليل المضمون في القيام بمثل هذه الإجراءات مشيرًا إلى أنه حتى مجرد إحصاء الكلمات الحسية في النص الأدبي يمكن أن يتسم بالثبات المرتفع وبالأهمية الكبيرة، لكن مع ضرورة وضع الأبعاد والمكونات الأخرى للعمل الأدبي في الاعتبار أيضًا.

إن ما يطمح إليه هذا المنحى هو ربط الظواهر أو العمليات الضمنية الداخلية (أو الوسيطة) في الأدب، أو لدى الأديب، بعمليات قابلة للقياس والملاحظة، أي بمنبهات معينة، وأيضًا بأشكال عيانية محسوسة من الناتج أو الاستجابة.

4- هناك استراتيجية رابعة تستخدم تشكيلة كبيرة من أساليب وأدوات القياس والتحليل، فالاستبيانات والاستخبارات، وتحليل المضمون والتحليل العلمي، وغير ذلك من الأساليب لدراسة عملية الإبداع كما حدث في دراسة مؤلف هذا الكتاب للعوامل المساهمة في عملية الإبداع في القصة القصيرة مثلًا أو في دراسة استجابات القراء(13) أو غير ذلك من أبعاد الأدب والنشاط الأدبي.

أساليب الدراسة الموضوعية للأدب:

هناك، على كل حال، أساليب علمية مناسبة يمكن الاعتماد عليها في دراستنا النفسية للأدب بطريقة موضوعية، نكتفي بذكر أسلوبين منها فقط على سبيل المثال والتوضيح.

أولًا- تحليل المضمون:

الأسلوب الأكثر ذيوعًا في تحويل المضمون الأدبي إلى بيانات قابلة للملاحظة والقياس هو الأسلوب المسمى تحليل المضمون Content Analysis ويعرف بيرلسون B. Berelson هذا الأسلوب بأنه: أسلوب من أساليب البحث يستخدم من أجل الوصف الموضوعي المنظم والكمي للمضمون الاتصالي الصريح(14).

1- أن يقوم الباحث بتحديد الهدف الذي سيقوم بإجراءات تحليل المضمون من أجله ومن ذلك مثلًا: كيف تعبر القصص الأدبية المنشورة في المجلات النسائية في فترة معينة عن صورة المرأة؟

2- تحديد أو تطوير بعض الفئات Categories التي سنقوم بتحليل مضمون الأعمال الأدبية وفقًا لها، وتتنوع هذه الفئات أو الوحدات Units فتتناهى في البساطة فتكون هي الكلمة المفردة، أو قد توغل في التركيب، فتصير الموضوع الرئيسي في العمل الأدبي، وبين البساطة والتركيب، نجد العديد من الفئات التي قد يستخدم محلل المضمون واحدة منها أو أكثر في عمله، فقد يستخدم البند Item (المقالة، القصة، الكتاب، القصيدة.. إلخ) أو الشخصية، أو الزمان، أو المكان، أو المساحة، أو القيم، أو السلطة، أو الأسلوب، أو السمات، أو الهدف، أو المصدر، أو غير ذلك من الفئات. وتعتمد طبيعة الفئات بدرجة واضحة على الهدف من الدراسة، وعلى نوع المادة المستخدمة في التحليل.

3- تدريب مجموعة من المحكمين على استخلاص هذه الفئات وتصنيفها من خلال إجراءات محددة، مما يسهل عمليات التواصل بين العلماء، ويجعل عمليات فهم المستقبلين لنتائج الدراسة

أكثر سهولة، كما يجعل إمكانية قيام باحثين آخرين بتطبيق نفس الإجراءات والوصول إلى نفس النتائج - وهو ما يسمى بالقابلية لإعادة الإنتاج، وهو من الشروط الهامة في العلم - أمرًا ممكنًا.

4- اختيار المواد التي سيتم تحليلها وهو ما يسمى عادة بعينة البحث، وقد تكون هذه العينة عملًا واحدًا، وقد تكون نوعًا أدبيًّا واحدًا، وقد تكون عدة أنواع أدبية تجري المقارنة بينها، وقد تكون أعمالًا لمؤلف واحد في فترات مختلفة من حياته، كأن أقارن بين الأعمال الأولى والأعمال الأخيرة لمؤلف معين، أو كأن أقارن بين أعمال بعض الكتاب قبل المرض وبعد المرض مثلًا، سواء كان هذا المرض جسميًّا (كما في حالة بدر شاكر السياب أو أمل دنقل مثلًا) أو متعلقًا بالجهاز العصبي لكنه ليس مرضًا عقليًّا (كما في حالة الروائي المصري الراحل عبد الحكيم قاسم مثلًا) أو اضطرابًا عقليًّا (كما في حالات نيتشه وهولدرلين وفان جوخ مثلًا). وقد يتم اختيار عينة الدراسة بالطريقة العشوائية Random وهي طريقة عملية مضبوطة وموضوعية ودقيقة، على عكس ما قد توحي بذلك الترجمة العربية للمصطلح، وقد تستخدم أية طريقة أخرى مناسبة في اختيار عينة البحث.

5- يقوم المحكمون بفحص المواد الأدبية المختارة في ضوء الفئات المحددة سلفًا ثم يسجلون أحكامهم أو تقديراتهم المناسبة لها.

6- توضع المادة التي استخلصها المحكمون في جداول وقد تتم معالجتها إحصائيًّا من خلال أساليب مناسبة (التحليل العلمي مثلًا)، أو قد يُكتفى بالتحليل الكيفي لنتائج التحليل، أو قد يجمع بين التحليل الكمي، وهو ما يعتبر، في رأينا، الطريقة المناسبة في تفسير النتائج التي يقدمها لنا تحليل المضمون.

بالطبع هناك إجراءات منهجية أخرى ينبغي وضعها في الاعتبار مثل محاولة تحقيق أكبر قدر من ثبات التحليل (أي إمكانية الوصول إلى نفس النتائج في أي وقت أقوم به بإعادة التحليل، أي إمكانية الاعتماد على النتائج، ودقتها، واتساقها، واستقرارها، وإمكانية التنبؤ منها)، وصدقه (أي أن يقيس التحليل ما وضع لقياسه) وغير ذلك من الشروط السيكومترية (أي الخاصة بالقياس النفسي) والتي نكتفي هنا بالإشارة إليها، ويمكن للقارئ الراغب في المعرفة الرجوع إلى أي كتاب مناسب في مجال القياس النفسي.

إن ما يجعل تحليل المضمون أداة قوية بشكل خاص، هو قابليته، من خلال إجراءات معينة، للتناول من خلال أجهزة الحاسوب، فالعديد من مجموعات برامج الحاسوب الجاهزة قد صُممت من أجل تحليل محتوى الوسائل المختلفة. ويمكننا أن نجد تطبيقًا رائعًا لتحليل المضمون المبرمج آليًّا - كما يشير سيمونتون – في كتاب كولن مارتنديل C. Martndale المعنون «التعاقب الرومانسي، علم نفس التاريخ الأدبي» الذي ظهر عام1975. وقد اختبر مارتنديل فيه بعض التصورات النظرية الخاصة بالإبداع الشعري، من خلال تحليله لمحتوى قصائد خاصة بواحد وعشرين شاعرًا إنجليزيًّا، وواحد وعشرين شاعرًا فرنسيًّا، وحاول أن يكتشف الصلات بين بعض المتغيرات: مثل

عمليات التفكير، والضغط المتواصل على الشعراء لأن يكونوا أصلاء دائمًا، وبين التغيرات في المضمون الشعري، وارتباط ذلك ببعض الظروف الاجتماعية عبر التاريخ(15).

كذلك فإن أسلوب تحليل مسودات العمل الأدبي يندرج بشكل أو بآخر ضمن أسلوب تحليل المضمون، وقد قام سويف في دراسته للشعر بتحليل مسودات بعض الشعراء، وقام حنورة في دراستيه عن الرواية والمسرح بتحليل بعض النصوص الأدبية المناسبة، وقام كاتب هذه الدراسة خلال دراسته لعملية الإبداع في القصة القصيرة بتحليل مسودة قصة للكاتب عبد الحكيم قاسم.

في محاولة منهم لتحريك المياه الراكدة نسبيًّا في حقل الدراسة النفسية الموضوعية للأدب، قام لنداور وتلاميذه، ومن خلال تحليل المضمون، بعدة دراسات تناولت موضوعات عديدة مثل: الخصائص الفراسية للعنوان في القصة القصيرة(16)، ومثل قياس الاستجابات العقلية والانفعالية لمشاهدي المسرح والأوبرا بعد مشاهدتهم لأعمال مسرحية وأوبرالية مختلفة، ومثل ارتباط الشعر بالقدرة القرائية والثقافية والخيالية للقارئ، ومثل اختلاف الشعراء في علاقتهم بالكلمات ذات المعنى وغير ذات المعنى(17)، ومثل الاهتمام بذلك القارئ الخاص الذي أطلق عليه لنداور اسم الشخص الجمالي Aesthetic Person والذي هو أعلى مرتبة من القارئ العادي وأقل مرتبة من المبدع، وهو الذي يمكن أن يصبح ناقدًا أو مؤرخًا للأدب بعد ذلك(18).

القصة القصيرة والعلوم الإنسانية:

كذلك قامت بحوث العلوم الإنسانية والاجتماعية بالتركيز الخاص على القصة القصيرة المنشورة في المجلات واسعة الانتشار، وربما حدث هذا بسبب ما تكون عليه هذه القصص من اختصار، ممَّا يجعل القيام بالتحليل الاحصائي عليها أكثر كفاءة (أو أسرع). فقد قام بيرلسون وسيلتر بدراسة على حوالي مائتين من القصص حول المركز الاقتصادي، والمهن، والأدوار الخاصة ببعض جماعات الأقلية. وقام هذان الباحثان بمقارنة تلك الخصائص الموجودة حول هذه الأقليات في القصص بثقافة هذه الجماعات وكذلك البيانات السكانية المتوفرة حولها. وقام إنجليز Inglis بدراسة مسحية حول المرأة كجماعة خاصة محرومة من المزايا، وقام بالتعامل مع صورة بطلات القصص كما ظهرت في قصص إحدى المجلات في الثلث الأول من القرن (على سبيل المثال ما يتعلق بالمهنة مثلًا) وقد وجد أن مركز المرأة في هذه القصص يعكس، وبدرجة ما، الاتجاهات الفعلية الخاصة بأدوارهم كما تحددها بيانات الإحصاء السكاني.

وتمت دراسات أخرى حول خصائص مميزة أخرى لبطلات القصص في أنماط أخرى من المجلات وعلى سبيل المثال، وجد فلورا صورًا نمطية Stereotype خاصة حول المرأة في مئات عديدة من قصص الكاتب القصيرة في الولايات المتحدة وفي أمريكا اللاتينية (من بين هذه الصور على سبيل المثال: الاعتماد على الآخرين، والسلبية، وعدم الكفاءة، والزهو أو الغرور)، وقد وجد أن هذه الصور النمطية هي صور متسقة عبر الثقافات والطبقات والمهن المختلفة للقراء.

هناك دراسات أخرى قامت بالتركيز على القيم الأساسية للشخصيات أكثر من تركيزها على الأوصاف الخاصة بالجماعات. فقد قام برخت، مثلًا، بفحص الدوافع السائدة في عدة مئات من القصص القصيرة (على سبيل المثال: الزواج كهدف وحيد للحياة). وقد وجد أن الأنواع المختلفة من هذه الشخصيات كانت متشابهة فيما يخص شعبيتها بين قراء يختلفون في خلفياتهم الاجتماعية والاقتصادية. وقد أشارت دراسة قام بها تافيس Tavis إلى أنه من الممكن تسجيل (أي إعطاء درجات) الموضوعات الوجودية المتكررة الخاصة بالاغتراب والعزلة وكيفية التوصل إلى حلول بهذه الحالات، في قصص تنتمي إلى فترات زمنية مختلفة وقد تتبع وايبل التعبيرات المختلفة عن النجاح في الأعداد المبكرة من مجلة Saturday Evening Past (وحتى عام 1928).

أُجريت بحوث أيضًا حول الاختلافات بين الثقافات المختلفة كما تظهرها القصص المنشورة في المجلات. فمثلًا، قام واين بالمقابلة بين القيم الأمريكية والقيم السوفيتية في المجلات اعتمادًا على المادة المرسومة في القصص والموجودة في مجلتين منتشرتين في هذين البلدين، وقد كانت الصور التوضيحية المصاحبة للقصص السوفيتية أكثر اقتصادًا وأكثر جمالية، بينما كانت الصور التوضيحية المصاحبة للقصص الأمريكية أكثر تدينًا وأكثر اجتماعية.

لسوء الحظ، لم يقم الباحثون باختبار استجابات القراء بشكل مباشر، لكنهم اعتمدوا، بدلًا من ذلك، على مضمون القصة، ويعكس هذا الحذف أو الاستبعاد، لاستجابات الفرد تحيزًا خاصًّا في مناهج البحث، وفي تصورات العلوم الاجتماعية، ويحدث هذا التحيز، بشكل متسق، في كل البحوث التي أجراها العلماء الاجتماعيون على الأدب. ومع ذلك فإن هناك بعض الدراسات الجديرة بالذكر هنا ونذكر منها، تمثيلاً لا حصرًا، تلك الدراسات التي قام بها مارتن لنداور وغيره حول حضور الصور الحسية والعقلية في قصص بعض الكتاب الأمريكيين أمثال هرمان ملفيل، وكذلك دراسات أخرى، من منظور تحليلي نفسي حول الجوانب النفسية والعقد والإحباطات والآليات الدفاعية في القصص.

وهناك كذلك على المستوى العربي بعض الدراسات التي قام بها مؤلف هذا الكتاب وبعض زملائه حول تفضيلات القراء لبعض القصص العربية، وبشكل خاص بعض قصص الكاتب العراقي محمد خضير، والكاتب المصري إبراهيم أصلان، حيث وجدوا تفضيلًا عامًّا للقصص البسيطة وتفضيلًا أقل للقصص المركبة.

ونعرض الآن ببعض التفصيل لدراستين قام بهما لنداور وتلاميذه. وقد حاولت الدراسة الأولى منهما الإجابة عن السؤال التالي: هل يتغير أسلوب الكاتب في بداية حياته الأدبية وعبر مراحل هذه الحياة المختلفة؟ أي هل يكون الكاتب أكثر ميلًا إلى استخدام الأساليب المركبة والصور الغامضة في بداية حياته أم العكس؟ هل يتحرك الكاتب عبر حياته من البساطة إلى التركيب أم من التركيب إلى البساطة؟ وما الفرق بين البساطة الأولى (مرحلة البدء في الكتابة) والبساطة الثانية (أعمال نهاية العمر)؟ وكذلك ما الحال بالنسبة للتركيب؟ في هذه الدراسة تمت المقارنة بين قصتين قصيرتين للكاتب الروسي أنطون تشيكوف، كانت القصة الأولى هي «زهور متأخرة التفتح»

وكانت القصة الثانية هي «المخطوبة» The Fiancée وقد Late Blooming Flowers درست هاتان القصتان من خلال أسلوب تحليل المضمون، حيث تم اختيار فقرة عينات هي كل عاشر فقرة من كل قصة، وتوفرت بناءً على ذلك ثماني عشرة مادة أدبية كي يتم تحليلها. واستخدمت في معالجة هذه المادة ما يسمى بمعادلة الانقرائية Readability Formula وقد نتج عن هذا الاستخدام مقياسان، أحدهما هو ما يسمى بسهولة القراءة Reading Ease (RE) وهو يتعلق، مثلًا، بمتوسط عدد الكلمات في كل جملة. أما المقياس الثاني فيتعلق بما يسمى بالاهتمام الإنساني Human Interest أي متوسط عدد الضمائر المستخدمة مثل أنا وهو ونحن (في هذه المعادلة تُستخدم الدرجة صفر كي تشير إلى الصعوبة الواضحة في سهولة الانقرائية وإلى الفتور أو عدم الوضوح في الاهتمام أو الهم الإنساني، بينما تُستخدم الدرجة 100 كي تشير إلى سهولة الانقرائية والاهتمام الإنساني الكبير والدرامي، وهناك بالطبع درجات متراوحة بين الصفر والمائة في ضوء المتغيرين السابقين).

وقد وجد القائمون بهذه الدراسة أن قصة تشيكوف الأولى كانت أكثر صعوبة في القراءة من قصته الأخيرة (بمتوسط سهولة قراءة مقداره 69,59 بالنسبة للقصة الأولى و81,95 للقصة الثانية). لكن، ورغم أن قصة «زهور متأخرة التفتح» كانت أكثر صعوبة، فإنها كانت أكثر انشغالًا بالهموم والاهتمامات الإنسانية، وأكثر إثارة للاهتمام من القصة الأخيرة (بمتوسط قدره 78,64 للقصة الأولى في مقابل متوسط قدره 70,33 للقصة الثانية).

أما الدراسة الثانية التي قام بها لنداور وتلاميذه فحاولت الإجابة عن السؤال التالي: هل يُعتبر كُتَّاب الأدب أكثر تعبيرًا عن الإبداع من المبدعين في المجالات الأخرى؟ هنا تم فحص السير الذاتية لعدد من الكتاب والموسيقيين والرسامين، وتمت المقارنة بين تعبيرات وأحاديث كل منهم عن عملية الإبداع، وقد أُجريت عمليات تحليل المضمون على 501 جملة تم استخراجها من 115 سيرة ذاتية لهؤلاء المبدعين، وتم الاهتمام في التحليل بالتركيز على فئات مثل مصادر الإبداع وعلاقته بالصعوبات التي يُعاني منها المبدع، وغير ذلك من الفئات المناسبة. والجدير بالذكر أن عدد السير الذاتية الخاصة بالكتاب والمتضمنة في الدراسة كانت أقل مقارنة بالمبدعين الآخرين (13 سيرة ذاتية للكتاب في مقابل 30 بالنسبة للموسيقيين و72 بالنسبة للمصورين)، وربما كان هذا الانخفاض الواضح في السير الذاتية للكتاب راجعًا كما يقول لنداور إلى أن الأعمال الأدبية كثيرًا ما تكون بمثابة السير الذاتية لمبدعيها.

لكن الشيء الجدير بالذكر أيضًا هو أن حديث الأدباء حول عملية الإبداع كان الأقل مقارنة بالمبدعين الآخرين (119 جملة بالنسبة للكتاب في مقابل 260 و122 بالنسبة للموسيقيين والمصورين)، ومع ذلك فإنه عندما تم تحويل هذه الدرجات الخام إلى متوسطات (حيث تمت قسمة عدد الجمل أو التعبيرات المعبرة عن الإبداع على عدد السير الذاتية)، ظهر أن الكتاب قد تفوقوا على غيرهم في تعبيرهم عن الإبداع (بمتوسط قدره 9,15 في مقابل 4,06 بالنسبة للموسيقيين و3,61 بالنسبة للمصورين).

وهكذا كان الأدباء (في المتوسط) الأكثر حديثًا من غيرهم من المبدعين حول عملية الإبداع، رغم قلة ما كتبه هؤلاء الكتاب من سير ذاتية، أو من تعبيرات حول الإبداع، في السير الذاتية المكتوبة فعلًا. وقد كان هنري ميلر هو أكثر الكتاب المساهمين في هذا الشأن، ثم جاءت بعده فرجينيا وولف، ثم وردزورث، ثم آميلويل، أما في التصوير فقد كان بيكاسو هو الأكثر حديثًا عن الإبداع، وفي الموسيقى كان كوبلاند.

ثانيا: الدراسات السيرية (أو البيوغرافية)

ترجع بدايات هذا الأسلوب إلى جالتون في دراسته عن العباقرة التي نشرها في كتابه «العبقرية الوراثية» عام 1869، وقد امتد هذا الاهتمام حتى أيامنا هذه ولكن بأشكال ومناهج مختلفة، ولعل أبرز مثال عليه تلك الدراسات الحديثة التي قدمها هوارد جريبر H. Gruber وسارا ديفيس S. Davis ووالاس D. Wallace . حول مبدعين في مجالات مختلفة من الإبداع الإنساني ضمن ما يسمى بأسلوب دراسة الحالة في مجال الإبداع(19).

من الممكن أن يجتذب هذا الأسلوب اهتمام الباحثين في ميدان الدراسة النفسية للأدب لعدة أسباب منها:

1- أن السِّيَر غالبًا ما تكون ذات شكل أدبي، مثير للاهتمام، وزاخر بالأسرار، ممتع ومشوق أيضًا.

2- من بين أنماط السير المختلفة تعد السير التي يكتبها الأدباء أكثر أشكال السير جذبًا للاهتمام.

3- تتوفر في هذا الأسلوب درجة واضحة من الثبات (كشرط سيكومتري) في التعامل مع المادة الأدبية النثرية لدرجة أنه يمكن الاقتداء به وتطبيقه على الأشكال الأدبية أيضًا، كأن يطبق على الرواية مثلًا وليس على كاتبها، وعلى ما يسمى برواية السيرة مثلًا.

4- أن التعبيرات الخاصة الموجودة في السير الذاتية للأدباء المبدعين حول مراحل عملية الإبداع مثلًا هي مادة خصبة يمكن الاستفادة بها في القيام بالبحوث النفسية في هذا المجال وفي تفسير نتائجها أيضًا.

وهناك محاولات حديثة لإخضاع المادة السيرية لأساليب التحليل الإحصائي المتقدمة وللاستفادة من الإمكانيات الهائلة التي وفرها الحاسوب أو الحاسب الآلي في معالجة مواد شديدة الضخامة، ومن ذلك مثلًا ما قام به سيمونتون في إطار ما يسمى بالقياس التاريخي(*) Historimetry تحديد العوامل المؤدية إلى زيادة أو نقص الإنتاجية الإبداعية لدى الأدباء والمؤلفين الموسيقيين والفلاسفة والعلماء. وقد درس سيمونتون السجلات الخاصة بآلاف المبدعين هؤلاء والتي تمتد فيما بين عام 700 قبل الميلاد وعام 1900 ميلادي، وهي سجلات قد تم تخزينها في الحاسوب، كما ذكرنا، على هيئة موسوعات وقواميس وسير ذاتية (كتابات تاريخية وما شابه ذلك)، وقام سيمونتون بحساب الارتباطات بين الإنتاجية الإبداعية وبين العوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية

والتاريخية المرتبطة بها. ومن بين النتائج التي وجدها سيمونتون بالنسبة للأدباء أن الشعراء المبدعين غزيري الإنتاج، والروائيين المبدعين غزيري الإنتاج، غالبًا ما يتعاصرون مع بعضهم البعض، كما أنه لاحظ أيضًا أن الإبداع الأدبي يزدهر إبان حالات الازدهار الفلسفي والعلمي والموسيقي، لكن ازدهاره يخبو عندما تزدهر فنون النحت والتصوير والعمارة. وقد حاول سيمونتون تفسير هذا التفاوت في الازدهار من خلال فحصه لطبيعة العوامل المشتركة والمختلفة بين الأدب والموسيقى والفلسفة والعلم، من ناحية، وبين الأدب والفن التشكيلي والعمارة من ناحية أخرى، لكن تفسيراته هنا كانت شديدة العمومية، فمثلًا من النتائج التي توصل إليها سيمونتون أن حالات عدم الاستقرار السياسي لا تؤثر على الإنتاجية الإبداعية الأدبية في الجيل المعاصر لهذه الاضطرابات السياسية (والجيل عنده مداه عشرون عامًا) لكنها تؤثر أكثر على الجيل التالي لهذه الاضطرابات؛ وذلك لأنه يكون قد تربى وترعرع في ظل حالات عدم اليقين هذه. وأن هذا التأثير يكون سلبيًّا(20).

دراسات حول العمل الأدبي

يصعب التمييز أو الفصل بين الدراسات التي تناولت المضمون الأدبي وبين الدراسات التي تناولت استجابات أو ردود أفعال القراء تجاه هذا المضمون، فالأمر الواضح هو أنه يمكن فصل المعنى النفسي للعمل الأدبي عن شخصية المؤلف بكل ما تشتمل عليه هذه الشخصية من خبرة ومن اتجاهات ومن قيم ومن سمات ومن قناعات فنية وسياسية واجتماعية.. إلخ، ومن سياق اجتماعي وإنساني عاش فيه وتفاعل معه بأشكال مختلفة. في ضوء ما سبق فإننا نكتفي هنا بأن نشير إلى بعض الموضوعات الخاصة بقارئ الأدب والتي استأثرت باهتمام علماء النفس، رغم اختلاف توجهاتهم ومنطلقاتهم النظرية، أي يمكننا أن نلخص اهتمامات علماء النفس بقارئ الأدب على أنها تندرج – هذه الاهتمامات – ضمن واحد أو أكثر من المحاور التالية:

1- تعبير الأدب عن الاتجاهات والدوافع والانفعالات:

ومن أشهر الأمثلة على ذلك دراسات ماكليلاند Mcleland الخاصة حول مجتمع الإنجاز والتي استخدم فيها الأسلوب البحثي المسمى تحليل المضمون. فمن أجل قياس الحاجة للإنجاز في اليونان القديمة مثلًا، قام بتدريب الباحثين على إحصاء الأمثلة الدالة في هذه الحاجة في الأغاني والأساطير والملاحم والقصائد الغنائية والمواويل والخطب وغيرها من المنتجات الأدبية في فترات مختلفة من تلك الحضارة، ثم قام بالربط بين أنماط الدافعية التي ظهرت في هذه الأعمال وبين بعض مؤشرات النمو الاقتصادي، وقد أكدت العلاقات التي وجدها ماكليلاند التوجهات العامة لنظريته والتي تؤكد أن نهوض وتدهور المجتمعات هو دالة للأنماط المبكرة لتربية الأطفال (التدريب على الاستقلال مثلًا في مقابل التدريب على التبعية)(21).

لقد أظهرت هذه الدراسات أن التعبير المرتفع عن الحاجة للإنجاز في الأدب يسبق عملية النهوض الاقتصادي لأحد المجتمعات، ثم عندما يصل النمو الاقتصادي للمجتمع إلى ذروته، فإن العادات

الشخصية الخاصة بالاستقلال والكفاح تصبح غير مناسبة، وذلك لأن الأثرياء يمكنهم – حينئذ – شراء الخدمات من الآخرين، كما أن الأطفال سيتلقون تدريبات أقل على الاستقلال، ونتيجة لذلك تعتري دافعية الإنجاز حالة من الخمود أو الهبوط، ومن ثم يتوقع حدوث حالة من الأفول أو الانحطاط الاقتصادي والاجتماعي(22).

إضافة إلى إمكانية دراسة دوافع نفسية مثل دوافع الإنجاز أو القوة أو المكانة أو تحقيق الذات من خلال تحليلنا المناسب للأعمال الأدبية، فإنه يمكننا أيضًا أن ندرس انفعالات كالحب والكراهية والقلق والخوف، واتجاهات إيجابية أو سلبية، سياسية واقتصادية واجتماعية وجمالية ودينية، من خلال تحليلنا المناسب للأعمال الأدبية الممثلة لفترة معينة، أو فترات مختلفة من تاريخ حضارة معينة.

2- تعبير الأدب عن العمليات المعرفية:

هنا اهتمت الدراسات النفسية بعمليات معرفية مثل الإدراك والتذكر والتخيل والتفكير المنطقي والإبداع والصور العقلية وما شابه ذلك من العمليات، وعلى سبيل المثال لا الحصر فإن موضوع الصور العقلية قد استأثر باهتمام العديد من الباحثين بدءًا من فالانتين Valentine الذي توصل إلى أن الاستمتاع الجمالي الخاص بالشعر وقدرة هذا الشعر على إحداث السرور بشكل عام، إنما يعتمدان على ما إذا كانت الصورة العقلية التي يثيرها هذا الشعر هي صور تلقائية أم لا(23)، وانتهاء بالدراسات الحديثة حول دور الصور العقلية في الإبداع الأدبي وفي التذوق الأدبي، وأنواع هذه الصور ومراتبها المختلفة ودورها في الكتابة والقراءة، كما أن هناك أيضًا تلك الدراسات التي اهتمت بالمجاز بأشكاله المختلفة وعلاقته بالتذوق(24) وأيضًا الأحلام والرموز والتعبيرات النمطية والجديدة واضطراب الوعي والتفكير وتعبير الأدب عن ذلك أو انعكاسه فيه وغير ذلك من الجوانب المعرفية.

3

الجانب المهم الذي اهتم به الباحثون هنا هو الأسلوب الأدبي، ذلك الذي لا يقوم باستثارة استجابة معرفية ووجدان لدى القارئ فقط، لكنه يشكل أيضًا الأساس لوصف الخصائص البنيوية المميزة للمواد الأدبية المختلفة، وأيضًا لتحديد الفروق بين هذه المواد وقد كشف لي Lee عن توجه بالغ المحدودية نحو الأسلوب لدى بعض الكتاب، وذلك لأنهم اعتمدوا في كتاباتهم على عناصر لغوية محدودة ومعزولة إلى حد ما، وقال إن أبرز مثال على ذلك هو كثرة استخدام كارلايل مثلًا للزمن المضارع(25).

أيضًا يمكننا الوصول إلى مقاربة كمية شديدة الوضوح حول الأسلوب من خلال الطريقة الإحصائية المسماة التحليل العاملي، والتي تقوم على أساس تصنيف العدد الكبير والهائل من البيانات والمتغيرات (كلمات أو تعبيرات أو صور أدبية مثلًا) وتلخيصها في شكل عدد قليل موجز مكثف من المحاور أو الأبعاد، فقد استطاع كارول J. B. Carol أن يستخلص مجموعة من القيم

الرقمية من خلال تحليلاته العاملية لأشكال نثرية مختلفة، منها الروايات والمقالات وبعض المواد الصحفية الأخرى، واعتمد على بعض المقاييس مثل عدد الكلمات ونسبة الكلمات والجمل إلى العمل أو إلى جوانب منه، وظهرت لديه عوامل قال بأهمية وضعها في الاعتبار عند فحص الأساليب الأدبية المختلفة منها: التقييم العام (جيد – رديء) والأثر الشخصي (انفعالي – عقلي) والبعد الزخرفي أو التزييني (متألق بلاغيا ومطنب في مقابل الأسلوب البسيط) ثم هناك أيضًا التجريد في مقابل استخدام الكلمات التي تشير إلى وقائع عيانية أو محسوسة بعينها(26).

بشكل عام يمكننا القول هنا إنه من المفيد ألا يقتصر الباحث في تحليلاته على دراسة العناصر البسيطة من النص الأدبي (الكلمة أو الجملة مثلًا)، بل لا بد له أن يهتم أيضًا بدراسة الأعمال الأكبر (القصة الكاملة أو القصيدة الكاملة) حيث إنها قد تكون أكثر تعبيرا عن روح الكاتب وأسلوبه، كما أنه يفضل عدم الاكتفاء بدراسة النص الأدبي من داخله فقط (تحليل النص الأدبي والاكتفاء باستخراج خصائصه الأسلوبية)، بل لا بد من الاهتمام أيضًا بتحليل النص الأدبي من خارجه (العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتربوية والنفسية المؤثرة فيه).

4- محاور أخرى:

هناك محاور أخرى يمكن أن يهتم بها علماء النفس في سياق اهتمامهم بقارئ الأدب، ومن هذه المحاور على سبيل المثال لا الحصر:

(أ) الاهتمام باللغة المنطوقة: أي بالأدب الشفاهي والشعبي، وتعبير هذا الأدب عن قيم وعادات وطرائق تفكير وأساليب سلوك خاصة بجماعة بشرية معينة، في فترة تاريخية معينة، أو عبر تاريخ هذه الجماعة أو الشعب، وأيضًا الفروق المختلفة بين هذه الجماعات والشعوب. وقد اهتم بعض الباحثين بدراسة عناصر الإبداع وعناصر التلقي أو الاتباع في هذه النتاجات الشعبية مجهولة المؤلف كثيرة الحضور والتكرار(27).

(ب) قابلية الأدب للقراءة: وهنا يتم الفحص الكمي للخصائص الطبيعية للغة المكتوبة من أجل تحديد مدى وضوحها وجاذبيتها، وأهداف المؤلف من ورائها، ومدى إسهام هذه النصوص الأدبية في إشباع التوقعات لدى القراء.

(ج) تحديد أصل الكتاب أو مؤلفه الحقيقي: وهذا المحور يتعلق بإجراء بعض التحليلات الإحصائية لتحديد المؤلف الحقيقي لمادة أدبية معينة متنازع عليها (مثلًا هل شكسبير هو مؤلف مسرحياته فعلًا؟) وهنا يتم تحديد وحدة أساسية باعتبارها تمثل الكاتب أكثر من غيرها، كالاسم أو الفعل أو الصور أو العدد الكلي للكلمات أو طول الكلمة المفردة، ثم يتم التحليل بعد ذلك، وقد انتقد بعض الباحثين مثل هذه الدراسات على اعتبار أنها تهمل المضمون والدلالة والأسلوب وغيرها من الخصائص الأساسية المميزة للنص الأدبي(28).

(د) استخدام المواد الأدبية في الدراسات النفسية: كأن تستخدم المواد الأدبية في دراسات التعلم والتذكر والتخيل والتفكير وغير ذلك من العمليات النفسية. ومن ذلك مثلًا ما قام به بارتليت في الثلاثينيات حين عارض استخدام المقاطع الصماء والمواد غير ذات المعنى في الدراسات النفسية للتذكر، وقام بدلا من ذلك، بدراسة التغيرات الكيفية في تذكر المواد المركبة كالحكايات الشعبية مثلًا، ومن ثم كان قادرًا على أن يبين تلك الطبيعة النشطة للذاكرة (29).

على كل حال، فإن الدراسات النفسية العربية للتذوق الأدبي، ما زالت قليلة، مثلها في ذلك مثل دراسات الإبداع، وما زالت غير متناسبة بأي حال من الأحوال مع ذلك الاهتمام الذي أولاه العرب عبر تاريخهم للإبداع الأدبي، إنتاجًا وتلقيًا، ويكمن أحد الحلول، فيما اقترحه سويف في إحدى دراساته، في ضرورة التعاون الخصب المثمر بين المتخصصين في مجال الدراسات النفسية والمتخصصين في مجال الدراسات الأدبية والنقدية(30)، وهو اقتراح يستند عليه مؤلف الكتاب الحالي إلى حد كبير.

(*) القياس التاريخي: يقصد به هنا تطبيق أساليب البحث العلمي المناسبة على السجلات التاريخية وعلى السجلات الخاصة بالسير الذاتية من أجل اكتشاف العوامل النفسية والظروف الاجتماعية التي أدت إلى أن يقوم بعض المبدعين والقادة بممارسة تأثيرهم البارز الكبير على التاريخ، تاريخ الأفكار أو تاريخ الشعوب، وأول مَن استخدم هذا المصطلح هو المؤرخ فردريك عام 1911 كي يشير به إلى تلك الفئة من البحوث التي يتم فيها إخضاع حقائق التاريخ للمعالجة الإحصائية في ضوء بعض أساليب القياس الموضوعية.

الفصل الرابع

الأحلام والخيال في الأدب

لا تتعلق الأحلام فقط بتلك الحالة الجسمية الخاصة بالنوم، لكنها تتعلق أكثر بذلك البعد الرمزي من الخبرة الإنسانية الكلية. وهكذا فإن الأحلام قد تحدث خلال النوم، وحيث اعتدنا أن نجدها، أو تحدث في حالات اليقظة حيث يوجد الجانب الرمزي التخييلي التهويمي من حياتنا، أو في حالة الخدار Twilight التي تقع ما بين اليقظة والنوم. ويعبر الحلم في هذه الحالات كلها عن خاصية أساسية تتعلق بطبيعة النفس البشرية، وجوهر هذه الخاصية هو أن هذه النفس البشرية إنما تكشف عن نفسها من خلال الرموز. وهذه الرموز يمكن أن تكون تخيلات وصورًا أو إدراكات حدسية خاصة بالمعنى الرمزي للحياة. وبشكل عام تعتبر الأحلام بمثابة ذلك الجانب الخاص من البعد الرمزي من حياتنا الإنسانية والمتعلق بتلك الخبرات الموجودة عند المستوى الشخصي، أما عندما يتم إدراك هذا البعد الرمزي في ضوء العلاقات التفاعلية بين الأشخاص، فإننا هنا نتجاوز ما هو فردي وشخصي في الخبرة الإنسانية وصولا إلى المستوى العام والكلي، وسواء كان ذلك يتم خلال اليقظة أو خلال النوم، فإننا هنا ندخل مباشرة إلى قلب الأسطورة، وهي تكون أسطورة لأنها تمس ما هو كلي في الإنسان وفي حياته ووجوده، ثم إنها تعبر عنه بشكل رمزي، كما أنها تزودنا بمنظور داخلي يتم من خلاله الشعور بأسرار الكون والوجود الإنساني.

وهكذا، فإن الرأي عند ايرابوجوف مثلًا، هو أن هناك في الغالب بعض الجوانب الأسطورية في الأحلام أيضًا، فعندما يتم اللمس والتعامل مع شخصية ما أو حدث ما بعمق كبير، فإن هذا يعني الاحتكاك والتعامل مع ما يتجاوز المستوى الشخصي من الوجود الإنساني، وهكذا فإن عملية الحلم تتحرك من المستوى الشخصي (مستوى الحلم) إلى المستوى الجمعي (مستوى الأسطورة)(1).

وقد شجع سترندبرج المشاهدين في بعض مسرحياته على أن يتتبعوا الحدث الذي يعرض أمامهم على خشبة المسرح، كما لو كان حلمًا، فعندما لا يقومون بالنظر إلى الإطار الكلي للمكان (الغرفة) الموجود فوق خشبة المسرح يتحرك خيالهم ويكمل الصورة (2) وينبغي ألا يكون هناك قطع في الحدث ولا فواصل أو استراحات(3).

وقد أطلق فرويد على الطبيعة الكلية لعمليات التحول هذه اسم عمل الحلم Dream work أو نشاطه كما قال، ووجد نتيجة لذلك أن من أهم العمليات التي ينجز الحلم نشاطه من خلالها هي عملية التكثيف Condensation، وهي العملية التي تكشف في رأيه عن نوع من التماثل الشديد مع العملية المشابهة لها، والتي تحدث في النكتة، والتي تؤدي في الحالتين إلى الإيجاز (الاختصار)، وإلى تكوين أشكال بديلة ذات طبيعة مماثلة أيضًا، ففي مناسبات عديدة يكون ما تنتجه عمليات التكثيف في الأحلام موجودًا على هيئة بنيات خاصة مركبة، في شكل صور تشبه تمامًا أحد الأشخاص أو أحد الأشياء، وهي تكون صورًا مطابقة لهذا الشخص أو الشيء أو الكائن،

عدا أنه تحدث فيها إضافة، أو أنه تغيير ما مستمد من مصدر آخر، إنه تعديل يحدث بالطريقة نفسها التي تحدث من خلالها التعديلات في بعض النكات(4).

ومثلما يكون للأحلام شكلها الظاهر ومحتواها الباطن، كذلك يكون للنكات معناها الظاهري الحرفي، ومعناها المجازي أيضًا، ومن ذلك التفاوت بين هذين المعنيين قد ينتج الضحك. فالنكتة إذن تركيب جديد مجازي خيالي مكثف يقدم البديل نتيجة الربط غير المباشر الذي يحدث بين شكله الخارجي الحرفي، ومحتواه الداخلي المجازي.

تعود مسألة تفسير الأحلام إلى مئات، بل آلاف، السنين السابقة على فرويد، ففي العهد القديم أحلام كثيرة وتفسيرات لها أيضًا، وتمثيلا لا حصرًا، فإن قصة النبي يوسف وأحلامه موجودة في العهد القديم وفي القرآن الكريم أيضًا.

وقد جاءت إشارات كذلك في قاموس أوكسفورد للكلمات القديمة تقول إن كلمتي حلم في الإنجليزية والألمانية (القديمتين) ترتبطان بالمصطلح القديم الخاص بكلمة شبح. وتعلق شارون بيكر على ذلك بقولها: إن الحلم، وكذلك الشبح، ظاهرتان إدراكيتان خادعتان(5).

لا يعتبر الناس، عبر الثقافات كافة، الأحلام نوعًا من الخداع الإدراكي، بل ينظر بعضهم إليها على أنها حقائق أو رؤى ترتبط بماضيهم ومستقبلهم وكذلك فعلت مدارس في الفن والأدب، مثل الرومانتيكية والرمزية والسيريالية، وكذلك ما يسمى بالثقافة المضادة أو المعارضة خلال ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، ثم الواقعية السحرية التي ازدهرت في أمريكا اللاتينية خاصة على يد أدباء أمثال جارثيا ماركيز وإيزابيل الليندي وبارجاس يوسا وغيرهم، ثم انتقلت إلى العالم كله بعد ذلك.

أرسطو والأحلام

تطورت تفسيرات أرسطو حول طبيعة النوم والأحلام في ضوء تصوراته المتعلقة بالجوانب أو الملكات المختلفة للروح، وبخاصة ما يتعلق منها بوظائف العمليات المعرفية المرتبطة بالإحساس والخيال والذاكرة والعقل، وهكذا كان النوم من وجهة نظره نوعًا من الحرمان من حالة اليقظة، كما لم تكن الأحلام محض ظاهرة ميتافيزيقية، كما اعتقد أفلاطون مثلًا، الذي اعتبرها ومعه فيثاغورث، رسائل ترسلها الآلهة إلى البشر، أما أرسطو وقبله هيراقليطس وألكميون، وانبادوقليس وبارمنيدس وديمقريطس وغيرهم من الفلاسفة السابقين على سقراط (ومن ثم على أفلاطون وأرسطو) فنظروا إلى النوم، والأحلام باعتبارهما ظاهرتين طبيعيتين يمكن تفسيرهما بمنأى عن تلك التفسيرات الميتافيزيقية التي كانت سائدة قبلهم وبعدهم كذلك.

هكذا يعتبر أرسطو (384-322 ق. م) صاحب الأفكار الفلسفية والنفسية الأكثر أهمية وتبكيرًا حول النوم والأحلام في الفكر اليوناني القديم، وقد عرض أفكاره حولهما في كتابات محددة هي الروح والجسد، وكذلك حول الأرق وأخيرًا التنبؤ بالأحلام، وقد فحص أرسطو في هذه الكتابات

وظيفة النوم والأحلام في علاقتها بالظواهر البيولوجية والنفسية، معتبرًا النوم واليقظة أشبه بالانفعالات التي تتطلب تفاعل الروح مع الجسد، وتنتمي إلى الملكات الأولية الخاصة بالإحساس والإدراك، ثم ربط هذه الحواس بالقلب الذي ترتبط به الحواس كلها.

كما توصَّل أرسطو إلى أن حالة العجز التي تتجلى خلال النوم إنما ترتبط في تصوره باللا وعي وإخماد النشاط أو كبته، وحالة الخدر أو الغشية. أما الأحلام فتنشأ عن تلك الحركة المستمرة المتواصلة لاندفاعات وتدفقات حسية تتعلق بأعضاء الحس، بدأت خلال اليقظة، واستمرت خلال النوم، فوصلت إلى القلب، وتحولت إلى أحلام. وخلال الأحلام قد يكون العقل موجودًا بأحكامه، لكنه يكون أيضًا في حالة ضبابية غامضة فلا يستطيع التمييز بين ما هو حقيقي، وما هو زائف.

هكذا اعتقد أرسطو أيضًا أن الأحلام هي نوع من الصور العقلية شبه الحسية التي تعد بدورها نتاجًا من نتاجات الفانتازيا أو التخيل Phantasia، أو نوعًا من أنواع التمثيل العقلي، أو الصور، التي تحدث خلال النوم، وقد لاحظ أيضًا أن الصورة الخيالية، وكذلك الصور الحسية، مكونان من مكونات الروح المتماثلة، لكنهما يختلفان من حيث تكوينهما ووجودهما الخاص، هكذا كانت الأحلام بالنسبة لأرسطو نشاطًا من أنشطة الملكة الحسية، لكنها نشاط ينتمي على نحو أدق إلى ذلك الجانب الخيالي من هذه الملكة أو الروح.

أرتميدوروس والأحلام

في بحثه حول الجليل On the sublime نظر لونجينوس إلى تلك القدرة على تكوين تصورات بصرية داخلية قوية بوصفها موهبة تشير إلى حالة من الجلال الحقيقي، وقد كانت حكمة الجلال sublime وثيقة الصلة بكلمة sublimity التي قد تعني السمو والرفعة من ناحية، والتي تشير أيضًا، من ناحية أخرى، إلى مستوى ما من مستويات الوعي، هو المستوى الخاص الأعلى من اللا وعي الوعي، أي بما قبل الوعي، أو ما قبل الشعور، أي تلك المنطقة الموجودة بين الشعور واللا شعور والتي نشعر بها خلال الحالات الخاصة بأحلام اليقظة أو ما قبل الدخول في حالة النوم، وكذلك خلال بعض حالات الوعي المتغيرة كتلك التي تحدث أثناء التعاطي لبعض العقاقير أو المخدرات(6).

المهم أن كلمة sublimity (ويقابلها في اللاتينية (hypsos هي كلمة وثيقة الصلة بكلمة النوم sleep في الإنجليزية (التي يقابلها hypnos في اللاتينية) مما قد يوحي، من حيث السياق، بوجود تماثل بين وجود هذه الصور وحالة التنويم 7) hypnosis).

وقد انتبه الفلاسفة العلماء، منذ وقت طويل، وقبل أن يصدر فرويد كتابه «تفسير الأحلام» عام 1900 إلى أهمية الأحلام واللا شعور، فقد أشار أرسطو، في بعض كتاباته، إلى الأحلام، لكنه اعتبرها شيطانية الطابع، وذلك لأن الطبيعة ذاتها، كما قال، شيطانية وليست مقدسة، هكذا كان مصدر الأحلام، لديه، ظواهر ما وراء طبيعية، لكنها تتبع قانون الروح الإنسانية. وهكذا يمكن أن تكون كذلك، وعلى نحو ما، وثيقة الصلة بالمقدس السماوي.

كذلك اعترف فرويد ذاته بوجود كتاب قديم حول الأحلام قد أثر عليه وهو كتاب يعود إلى القرن الثاني الميلادي وعنوانه Oneirocritocon أو Oneirocritica أي تفسير الأحلام (هو في خمسة أجزاء)، ومؤلفه هو أرتميدوروس Artmidorus إنه كتاب يعود الآن إلى أكثر من ثمانية عشر قرنا، وقد جاء في هذا الكتاب أن الأحلام نوعان هما الأحلام شبه الواقعية والأحلام المجازية أو الرمزية، يتعلق النوع الأول منهما بتلك الأحلام التي تتماثل بدرجة كبيرة مع صور الواقع التي تظهر في هذه الأحلام. أما الأحلام الرمزية فتدل على شيء ما من خلال شيء آخر، وخلالها تلمح الروح، ووفقا لقوانين معينة، إلى شيء ما موجود في شكل آخر. وقد امتدح ميشيل فوكو هذا الكتاب بوصفه يكشف عن الأنماط الثقافية البارزة للأحلام والشبق والشهوات أيضًا.

كذلك فإنه وقبل أن يتحدث فرويد عمَّا أسماه عقدة أوديب والأحلام الأوديبية؛ جاءت في كتاب تفسير الأحلام سابق الذكر إشارات إلى ما سماه حلم أوديب(8). وقد جمع أرتميدوروس أحلامًا من اليونان وإيطاليا وآسيا الصغرى وغيرها. وفي المجلدات الثلاثة الأولى من هذا الكتاب تم تقسيم الأحلام إلى ثلاث مجموعات رئيسية، حيث ورد في المجلد الأول وصف لتشريح ونشاط الجسد الإنساني، وظهرت الأحلام وتفسيراتها خلاله في سياق موضوعات مثل: حجم الرأس وعمليات تناول الطعام والنشاط الجنسي وغيرها. كما قدمت التفسيرات الخاصة بالرموز المرتبطة بهذه النشاطات. أما المجلد الثاني فتم تخصيصه للموضوعات الطبيعية مثل: المناخ أو الطقس والآلهة والطيران والحيوانات المتوحشة والأليفة والكائنات البحرية والزواحف والطيور وغيرها؛ هكذا تمت الإشارة مثلًا إلى أن ظهور الذئب في الأحلام يرمز إلى وجود عدو عنيف، وأن هناك علاقة وثيقة بين ظهور الحيوانات المتوحشة في الأحلام ووجود أعداء لنا في الحياة. أما ظهور الثعلب فيعني أن العدو لن يهاجمنا مباشرة، بل من خلال الحيلة والتحايل، كذلك تحرك أرتميدوروس في كتابه هذا من الحديث عن محتوى الحلم إلى الحديث عن تكنيكات تفسيره (في المجلد الرابع) وقد قال إن مفسر الأحلام يحتاج إلى معرفة معلومات حول صاحب الحلم وبخاصة ما يتعلق منها بعمره ومهنته وصحته ومنزلته وعاداته.. إلخ. وقد درب ابنه كذلك على أن يكون مفسرًا للأحلام فقدم في المجلد الخامس 95 حلمًا كي يقوم بتفسيرها ويستفيد منها في حياته.

وهكذا فإن هناك أسماء كثيرة تمتد منذ العصر الهيلليني حتى القرن التاسع عشر كانت لها إسهامات مهمة في تفسير الأحلام لعل آخرهم العالم بيير جانيه الذي نشر كتابا عام 1889 عنوانه «الاستقلال الذاتي السيكولوجي»، الذي يتعامل مع الأشكال الدنيا من النشاط الإنساني، وقد اهتم فيه بالأحلام على نحو يماثل اهتمام الشعراء والنقاد الرمزيين بها، وذلك قبل أن يتلقف أندريه بريتون هذه الفكرة ويحولها إلى تكنيك أساسي يلجأ إليه السيرياليون في كتاباتهم ورسوماتهم ويسمى الكتابة الآلية أو الأوتوماتيكية.

إنه المفهوم نفسه الذي يقف وراءه ما يسمى بالنشاط السلبي (العبقرية اللا شعورية) والذي ظهر في كتابات العديد من الرومانتيكيين والرمزيين والسيرياليين وغيرهم.

ماكروبياس والأحلام

كان أمبروزياس ماكروبياس ثيوديسيوس مؤلفا وفيلسوفا ينتمي إلى القرن الخامس الميلادي، ويعتبر كتابه «تعليق حول حلم سكيبيو» commentary in the Dream of Scipio أحد الكتب المهمة المؤثرة على عمليات تفسير الأحلام خلال العصور الوسطى اللاتينية، فقد طبع أكثر من ثلاثين طبعة قبل عام 1700، وعندما كانت تتم المقارنة بينه وبين معاصريه، كان ينظر إليه نظرة سلبية ومتشككة، ومن الواضح أن كتابه هذا قد تأثر بكتاب أرتميدوروس «تفسير الأحلام» الذي سبق أن أشرنا إليه، لكن كتاب ماكروبياس يعتبر أكثر شمولًا، فهو يغطي خمس فئات مختلفة من الأحلام، بما فيها تلك التي تتعلق بالأحلام المادية وأحلام الأشباح والأطياف والكوابيس، تلك التي لم يقم أرتميدوروس بالمعالجة الواضحة لها.

لقد صنف ماكروبياس الأحلام وفقًا للتدرج الأفلاطوني فقال: إن الفئات الثلاث العليا من الأحلام هي الأكثر أهمية لأنها يتم الايحاء بها من خلال مصادر سماوية مقدسة، وتشتمل هذه الفئات على الأطياف والتجليات الشبحية phantasma والأحلام المبهمة الملغزة المفعمة بالأحجيات Somnium ثم الأحلام المرتبطة بالوحي والنبوءة oraculum وقد اعتقد ماكروبياس أن الكوابيس insomnium والرؤى الكشفية التنبؤية Visio تعتبر أحلامًا غير مترابطة منطقيا، بل كما لا توجد نتائج مترتبة عليها، ومن ثم فإنه قال إن الرؤى التنبؤية التي تظهر في حالة غسق الوعي، أي تلك الحالة الموجودة بين اليقظة والنوم، لا توجد نتائج مترتبة عليها، وذلك لأنها ليست من قبيل الأحلام فعلًا ومن ثم لا يمكن اعتبارها قد تم الايحاء بها أو الإلهام، من مصادر مقدسة، في كتابه سالف الذكر تحدث ماكروبياس عن ثلاثة أسباب للكوابيس هي: سقم الجسد أو تعبه، كما في حالات الجوع والنهم والشراهة، وسقم الروح أو مرضها، كما في حالات الحب والنقد، ثم تلك الأحلام المرتبطة بالمتاعب أو الصعوبات التي يواجهها المرء في مهنته أو عمله. كذلك أورد ماكروبياس معلومات في كتابه حول السَّقُوبة (*)Succubus وكذلك الحَضُون (**)incubus ويعتبر البعض أن تلك كانت أول إشارة لهذه الأنواع من الشياطين في التراث المسيحي، على الرغم من وجود قصص كثيرة حولهما في الفولكلور اليهودي، وقد لعب ذكر ماكروبياس لهما دورًا كبيرًا، كما يشير بعض الباحثين في هذا المجال، في تطور التصور المسيحي للشياطين في القرون التالية(9).

قبل فرويد بعقود تحدث هازلت أيضًا عن الميكانزم العقلي الخاص بكبت الصراع الخفي بداخلنا الذي يحدث بشكل غامض ومحير وفيه تقوم الانطباعات اللا شعورية بالضرورة بإعطاء لون معين واستجابة خاصة في مواجهة الانطباعات الواعية (أو الشعورية) كما نجد في مقالة له عن الأحلام تلخيصا مبكرًا لنظرية فرويد حول تمثيل الرغبات غير المرحب بها في الأحلام وعن التنفيس الجريء عن الأفكار اللا شعورية خلال النوم. قال الشاعر وليم هازلت: نحن مخلوقات الخيال والشغف، ونحن أبناء الإرادة الذاتية أكثر من كوننا أبناء العقل أو حتى الاهتمام الذاتي، ففي النوم، لا نكون منافقين، ففيه تنطلق انفعالاتنا من أسرها، ويتجول خيالنا بحرية مطلقة. وعندما نستيقظ نراجع هذه الأفكار الناشئة ونتوهم أنها لا توجد لدينا. ففي الأحلام، تنطلق العواطف اللا شعورية آمنة وغير مقيدة، فالأطفال لا يخفون أفكارهم عن الآخرين، كذلك نحن في النوم نكشف عن الأسرار ونبوح بها لأنفسنا(10).

وفي مقاطع عديدة أخضع هازلت الخيال الشعري كما فعل بالنسبة لخيال الحالم، للقوة الدافعة الخاصة برغبات غير متحققة. وكما قال فإنه إذا كان الشعر هو حلم، فإن وظيفة الحياة هي على الشاكلة نفسها. فإذا كان الشعر خيالا، يتكون مما نريد أن تكون الأشياء عليه، ونتخيل بأنها كذلك، لأننا نريدها كذلك، فلن يكون هناك واقع أكثر واقعية من ذلك(11).

كذلك كتب فون شوبرت عام 1714 كتابا حول رمزية الحلم قال خلاله إنه في الأحلام، وكذلك في حالة الهتر أو الهذيان التي تسبق النوم؛ تبدو الروح وهي تعبر عن نفسها، ومن خلال لغة خاصة بها، وقد كان فون شوبرت يعتقد أن الأحلام تحتوي على معلومات فطرية، تولد بها، وأنها معلومات تفوق في أهميتها المعلومات العادية، وذلك لأنها متجاوزة لعنصر الزمن(12).

وكتب لودفيج تايك L. Tieck أيضًا حول الأحلام؛ ودارت حكاياته الخرافية في أجواء الغابات والطبيعة الحية الساحرة، كما زخرت هذه الحكايات بالزهور والأحجار الرمزية. كما أنه قد ربط بين عالم الطفولة وعالم الأحلام في هذه الأعمال، ويُعد الاهتمام بالطفولة وأحلامها من الموضوعات الأثيرة في التحليل النفسي.

كولريدج والخيال والأحلام

هناك علاقات وثيقة بين الأحلام والخيال لدى الرومانتيكيين عامة، ولعلنا نجد في الشاعر المشهور كولريدج مثالا دالا على هذه العلاقة. لقد أدرك كولريدج أن الخيال هو ملكة واصلة (تربط) بين الحالات النفسية والجسمية الخاصة بالحلم والمرض، وأن الخيال يكشف أيضًا عن خصائص متعلقة بالحلم والحالات المرضية للعقل كذلك. وقد قال كولريدج إن هناك أمراضا توضح تلك الأنواع الخاصة واللافتة الساحرة من الحلم: النقرس، أو داء المفاصل، هو لديه داء يسببه تجمع لمشاعر مرهفة بواسطة قوة الخيال الاحتفاظية أو الخيال الاحتفاظي للمريض.

والمرض والنوم لدى كولريدج يشتملان على كثير من الخصائص المشتركة، ومن ثم يمكن دراستهما كفرعين أو حقلين معرفيين متكاملين.

فكثيرًا ما اعتبرت الأحلام في الماضي نوعًا من الأمراض. وما يوحد بين دراسات الأحلام والمرض والنوم في تفكير كولريدج كان هو الخيال؛ وكان التركيز على الخيال الجسمي الطبي لديه يتطلب إعادة تقييم للمفهوم الواسع للخيال لدى كولريدج، فالخيال هنا هو ليس الخيال القادر على الإنتاج للشعر والأحلام، لكنه أيضًا خيال الطب والمرض، وكانت هاتان الفكرتان مرتبطتين وتقومان على أسس مشتركة في علم النفس والطب في أواخر القرن الثامن عشر.

وكثيرًا ما أشار كولريدج إلى الشعر على أنه نوع خاص من الحلم: حلم عقلاني، وقال كذلك إن الخيال يكون نشطًا على نحو مماثل في الشعر وفي الحلم بحيث يمكن تصور أنه لكي نفحص الجذور الجسمية والحشوية للحلم فإننا ينبغي أن نعرف ما تكون عليه حالة الخيال حينذاك بوصفه هوية جسدية أيضًا.

ورغم أن ما قام به من دراسة محيرة لأحلامه وجسده المريض، ومن الانتقالات ما بين الحلم والجسد فإنه أدرك أن الخيال الإبداعي، وغالبًا الروحاني، يمكن أن يُرى أيضًا بوصفه عضوًا من الجسد يكون لديه أدوار مختلفة يلعبها في أنواع مختلفة من الفنون والأحلام.

وقد أشار كولريدج للخيال على أنه يتصرف مثله مثل أي عضو آخر في الجسد، يخضع للمرض ويكون عُرضة له وأحيانًا يسبب هو نفسه المرض، ويسلك كمفسر لمشاعر الجسد المريض وللغة أحلامه أيضًا. كذلك قال كولريدج إن الأفكار في الأحلام تترجم بسهولة إلى مشاهد وانطباعات محسوسة، وهي فكرة جيدة ومهمة سبق بها فرويد وغيره أيضًا.

وبعد كتاب جيرارد «مقال حول العبقرية» الذي ظهر عام 1774، بأربعة عقود تقريبًا، ظهر في إنجلترا تطور كامل للنموذج الجمالي العضوي. حيث الكل يسبق الجزء، والحي والنامي المتطور يسبق الثابت والميت، إنه التعبير عن الروح الخلاقة التي وضعتها القوة العليا (الديموراج) في جسد العالم فأصبح العالم مخلوقًا حيًّا كما أشار أفلاطون في محاورته طيماوس(13).

هكذا ميز كولريدج بين التوهم Fancy والخيال imagination في الفصل الثالث عشر من كتابه Biographia Literaria عام 1817. وحيث التوهم ليس أكثر من شكل من أشكال الذاكرة، وقد تحرر من النظام الخاص بالزمان والمكان، هذا رغم أنه يتم تركيبه وتعديله بواسطة الملكة الخاصة بالإرادة، والتي نعبر عنها من خلال كلمة الاختيار. وعلى نحو مماثل لما يحدث في الذاكرة العادية، فإن التوهم ينبغي أن يتلقى كل مادته جاهزة، بواسطة، أو عن طريق، قانون الترابط.

ويلخص وصف كولريدج لمفهوم التوهم الأفكار الأساسية لنظرية الترابطية حول الابتكار، حيث الاهتمام بالعناصر المفردة، الثابتة، والمحددة، المستمدة من الحواس، والتي يتم تمييزها عن وحدات الذاكرة فقط، من خلال أنها تتحرك فقط في سلاسل زمنية ومكانية جديدة محددة من خلال قوانين الترابط، وأنها تخضع للاختيار - من جانبها - من خلال المَلَكَة الاختيارية الخاصة بالحكم التي تحدث عنها نقاد القرن الثامن عشر ولدى غيرهم بعد ذلك (خاصة كانط).

ويعمل التوهم بشكل مرآوي، فهو (يعكس).. يكرر، ببساطة، أو أنه يقوم بتحولات ونقلات من خلال القوة التجميعية والترابطية الخاصة به، فهو يعمل فقط من خلال نوع من الرص أو التجميع التجاوري للأفكار والعناصر والأشياء. أما الخيال فعلى العكس من ذلك يُعيد الخلق لعناصره من خلال عملية استخدم كولريدج بالنسبة إليها، أحيانًا، مصطلحات مستمدة من تلك الوحدات الخاصة بالمركبات الطبيعية والكيميائية، مصطلحات بعيدة عمًّا سمَّاه طريقة التفكير القائمة على أساس القالب والملاط brick and Mortar الموجودة لدى أصحاب المدرسة الميكانيكية، وهكذا فإن الخيال لديه هو قوة تقوم بالتركيب والمزج والصهر للمكونات.

في مواضع أخرى، وصف كولريدج الخيال بأنه قوة أو قدرة خاصة بالتمثل والنمو معًا، على هيئة واحدة، وقد كانت مناقشة كولريدج للخيال غالبًا ما تتم في ضوء شيء حي ينمو. فالخيال، لديه،

حيوي الطابع على نحو جوهري. وهو يولد وينتج الشكل من ذاته، وحيث تكون عمليات ومجازات النمو والتمثيل والعكس.. إلخ، هي مجازات العقل المأخوذة من علوم النبات والحياة بشكل عام. بحيث تمت هنا المعادلة أو المساواة بين المعرفة والنمو أو الإبداع والنمو، أو كما صاغ ريتشارد المسألة فإنه إذا كان عالم أفلاطون يزخر بالمرايا فإن عالم كولريدج يموج بالنباتات والنزعة الإحيائية النباتية. هكذا تحول المؤلفون والشخصيات والأنواع الشعرية والفقرات والكلمات والوزن.. إلخ، لدى كولريدج، وكما يشير إبرامز إلى بذور وأشجار وزهور وثمار وفاكهة ولحاء شجر وإلى نسغ (سائل يجري في أوعية النبات) يحمل (الماء والغذاء) بل إن تمييزه بين التوهم الميكانيكي والخيال العضوي هو جزء من معركته ضد هذه الفلسفة الميكانيكية المادية على كل الجبهات.

هكذا أصبح الخيال لدى كولريدج هو الوظيفة المهمة في التأليف بين ضدين على هيئة مركب ثالث أعلى منهما، والخيال لديه قوة تركيبية وسحرية تكشف عن نفسها في ذلك التوازن أو التناغم والانسجام بين الخصال المتضادة أو المتنافرة.. والوحدة الخيالية هي وحدة عضوية، نظام يتكشف ويتجلى على نحو ذاتي، يتكون من خلال التفاعل بين المكونات، تلك التي لا تستطيع أن تحافظ على هويتها حية. بمعزل عن الكل.

وفي ضوء هذا التمييز بين خيال توهمي يقوم على أساس الذاكرة والترابط، وخيال إبداعي يقوم على أساس التركيب والتجديد والإضافة.. ميز كولريدج بين نوعين من الشِّعر: أحدهما يرتبط بالمعنى الميكانيكي ويجد مصادره في العناصر أو الأجزاء الخاصة بالحواس، وفي صور الذاكرة، ويشتمل إنتاجه على الملكات الأدنى الخاصة بالتوهم، ملكات الفهم والاختيار العملي، إنه لذلك، يكون نتيجة للموهبة العملية أو الصنعة، ويوجد في مرتبة أدنى، عند السفح، ومن الأمثلة الدالة عليه كتابات فليتشر وبن جونسون وبوب، أما الفن الأعظم من الشِّعر فيكون نتيجة لنشاط الملكات العليا للخيال، والعقل والإرادة، إنه الجهد الخاص بالعبقرية والأمثلة الكبيرة، الدالة عليه نجد كتابات دانتي وشكسبير وميلتون ووردزورث(14).

مستويات الخيال عند كولريدج

إضافة إلى تمييزه بين التوهم والخيال فقد ميز كولريدج أيضًا بين الخيال الأولي والخيال الثانوي، وكانت قد ظهرت محاولات عديدة لدى لوك وولف وجيرارد وبلاتنر Platner وتيتنز وسولزر Sulzer وستيوارت واليسون وفيخته وشلنج وغيرهم لتقسيم الخيال أو تصنيفه على هيئة مستويات أو درجات من القوة وقد ورد لدى الكثير منهم ذلك التمييز الشهير بين التوهم والخيال، وإن بتسميات أخرى، إنه ذلك التقسيم الذي سيبلغ ذروته لدى كولريدج، وقد كان كولريدج واعيا بكل هذه المحاولات، وواعيا كذلك بالدلالات المتعددة لكلمة خيال في اللغة الإنجليزية، ومن ثم طرح محاولته لتحديد المستويات الخاصة بالخيال، والتي تعتبر ذروة محاولات متتالية من التصنيف للخيال استمرت نحو قرن من الزمان، وقد ظهرت محاولته هذه أولا عام 1802 في

خطاب أرسله إلى صديق له ثم شرحه بالتفصيل بعد ذلك عام 1817، وقد كان أمله أن يوضح ويبسط ويربط معًا الإسهامات الخاصة بالمفكرين البريطانيين والألمان حول هذا الموضوع.

ومن أجل التمييز بين النمو المعتاد أو المألوف، وكذلك عمليات الإدراك الخاص بالعقل، وبين القوى الإبداعية للعبقرية، قسَّم كولريدج العملية الخيالية إلى مستويين أو درجتين هما:

- الخيال الأولي: وهو العامل الفعال الخاص بالإدراك والتعليم، إنه أشبه بعملية تعلم أو تعليم، بالمعنى الأصلي والعام للكلمة، وهو يقود العقل نحو الخارج، أو نحو العالم خارجه، وهو يكوِّن بذاته، وعلى نحو غريزي، المعرفة بماهية الطبيعة، ويقوم كذلك بالفهم للظواهر والخبرات الحسية، وتعتبر الرموز والتي يخلقها الخيال هنا ويستخدمها هي الموصلات Conductors (كلمة كانت مستمدة من هارتلي) لهذه المعرفة، ويبدأ هذا التعليم الذاتي منذ الميلاد ويستمر داخل كل عقل بشري من خلال الوعي التلقائي الطبيعي الخاص بكل الكائنات المفكرة.

فمن خلال الحواس يبني العقل أو يكوِّن ويخلق إدراكه الخاص لكل الظواهر في العالم الخارجي، ويكون الذكاء ذاته موجودًا قبل أن يتلقى أية معلومات حسية، بعبارة أخرى فإن الإحساس ذاته هو فقط رؤية فطرية أو ولادية وليس سبب الذكاء.

والخيال الأولي ينبغي عليه أن يدرك وينشئ في ذاته ولذاته، أي داخل مبدأ الترابط، المتعلق بما هو قابل للترابط قبل أن يحدث أي ترابط فعلي وهذا يفسر ملاحظة كولريدج بأن الخيال الأولي هو مجرد ذكاء يكشف عن نفسه كقوة (قدرة) مبكرة خلال عملية التكوين للذات، وهي قدرة أو ملكه نقوم بممارستها على نحو غريزي قبل أن نخضعها لما يسمى التوهم السالب والذاكرة الميكانيكية.

على كل حال فإن هذا المستوى الخاص بالخيال الأولي هو مجرد درجة من النشاط الذي يستخدمه العقل لتمثيل، وإعادة إنتاج، العالم الطبيعي، داخل الذكاء الفردي. لكن هناك درجة مختلفة أو مستوى مختلف آخر يقوم بالتفتيت أو التحليل لما تم إدراكه من أجل إعادة الخلق لفعل تلقائي إرادي في العقل لا يكون، أو لم يكُن، له مثيل في العالم الطبيعي. إن هذا الإبداع الشخصي هو ما نقصده دائمًا من خلال كلمة الخيال، ولقد أكد كل من وولف وجيرار وكانط وشيلنج على أهمية التحكم الإرادي في رفع مستوى الإمكانية – الطاقة – القدرة الخيالية على مستوى الفعل الإبداعي، وهذا المستوى الأعلى الممتد من الخيال الثانوي هو المميز للعبقرية.

تسبق الوظيفة الخاصة بالخيال الأولي مثيلتها الخاصة بالخيال الثانوي وإلا افتقرت هذه الوظيفة العليا لعناصر الإدراك التي تعيد تركيبها وتشكيلها في علاقات، لذلك يُقال عن بعض الكتاب إن ما يقدمونه هو مجرد مادة خام، خبرة حسية مباشرة خيال أولي، تحتاج للعقل التركيبي (الخيال الثانوي) لإكمالها جديدة. وتوجد جذور النتاجات الخاصة بالخيال الثانوي في الخبرة المشتركة، والخيال الثانوي هو صدى للخيال الأولي.. إنه يظل متطابقا معه في النوع ومختلفا معه فقط في الدرجة، وكذلك في شكل العملية.

إن صفة ثانوي لا تعني أنه أقل درجة، لكنها صفه تشير إلى وجود مستوى آخر أعلى منها كأن نقول مثلًا إن المدرسة الثانوية هي مستوى أعلى من المدرسة الابتدائية، لكنها أيضًا تتلو أو تلي وتعقد وتقوم على أساس ما تقدمه المدرسة الابتدائية (أو الأولية).

وقد استخدم كولريدج كلمة التجميع التشكيلي esemplastic والتي تعني التشكيل على هيئة واحدة، للحديث عن المبدأ الفلسفي الخاص بالتوحيد والإكمال للافتراضات الذاتية والموضوعية أو الطبيعية أو ما يسمى أحيانًا بالترانسندنتال transcendental استخدم هنا كلمة الخيال أو الخيال الفلسفي وتعني مصطلح التجميع التشكيلي هنا الصهر الفلسفي والسيكولوجي لكل ما هو ذاتي وما هو موضوعي معا. وتعتبر الدرجتان والمستويان، الأولي والثانوي، درجتان لهذا النشاط، وهناك بعض الجوانب والخصائص المشتركة بينهما: فكلاهما يعتمد الخصال (الكيفيات) الإيجابية والسلبية للعقل، وكلاهما يربط بين العالم الداخلي الخاص بهذا العمل والعالم الموجود خارجه.

وأحيانًا ما كان كولريدج يخلط ويمزج بين هذين المستويين في مناقشاته العامة، كما يشير إنجيل لكنه عندما كان يتحدث عن النقد والفنون التشكيلية والشعر، فإنه كان يستخدم كلمة الخيال فقط وكان يعني بها الخيال الثانوي.

كما أن التعبير الرمزي عن فكرة الخيال هو ما قام به الشعراء الرومانتيكيون بالنسبة للخيال على نحو خاص أكثر من أي شيء آخر. ولأنهم افترضوا، مع فيخته ورينولدز، أن العقل البارد لن يستطيع فهم ما يتفهمه الخيال، ومن ثم فإن الأمر كان يتطلب الاستخدام للرموز والصور(15).

على كل حال، فإنه لا يمكننا أن نفهم ما قدمه جيرارد وهازلت وكولريدج بشكل أعمق إلا من خلال مناقشتنا للأفكار الأساسية للمدرسة الرومانسية في الأدب والفن وكذلك الاستعراض للتطورات الأساسية التي طرأت على هذه المدرسة.

الرومانتيكية

بدأت الحركة الرومانتيكية في ألمانيا ثم انتقلت إلى فرنسا، ثم عبرت القارة فوصلت إلى بريطانيا، ثم إلى روسيا والولايات المتحدة، وقد كانت كلمات الفيلسوف ليبنتز (1664- 1716) هي التي ربطت بين عصر العقل والحقبة الرومانتيكية، ففي كتابه «أفكار جديدة تتعلق بالفهم الإنساني»، قام ليبنتز بتحديث أفكار جون لوك حول الفهم الإنساني (أو العقل الإنساني)، لكن كتابه ذلك قد احتوى أيضًا على أفكار اعتبرها البعض إرهاصًا بأفكار فرويد اللاحقة حول الأحلام. كذلك ذكر ليبنتز أن الأحلام تنبع من الذكريات المتراكمة.

يشير مصطلح الرومانتيكية إلى حقبة في التاريخ تمتد ما بين عام 1790 إلى 1830 وقد ظهرت في أورُبا، ثم خفت وجودها تدريجيا حتى ظهرت مرة أخرى بشكل آخر تحت عنوان الرومانتيكية الجديدة ما بين 1880 – 1900 وهو التاريخ الذي ظهر فيه التحليل النفسي. ولا يقصد بهذه الحركة ما نقصده عندما نتحدث عن الرومانسية والعواطف وباقات الورد والقلوب المتأججة

بالحب.. إلخ، فالرومانتيكية كانت حركة واسعة الانتشار قامت في الأدب والفلسفة والفنون التشكيلية والموسيقى وغيرها. وقد كانت هناك عواطف ونزعات قومية داخل الرومانتيكية بحيث يمكن من خلال التمييز بين تجليات هذه الحركة في ألمانيا أو فرنسا أو إنجلترا.. إلخ. وهناك تأثيرات واضحة لهذه المدرسة على الحركة السيريالية التي ظهرت في فرنسا أولا خلال عشرينيات القرن العشرين وما بعدها وكذلك حركات الثقافة المضادة خلال ستينيات القرن الماضي وما بعدها أيضًا، فقد اهتمت السيريالية إلى حد كبير بالأحلام وكذلك اللا شعور والهذيان والخيال والإبداع.

والرومانتيكية حالة من حالات العقل، وكذلك علامة على حقبة زمنية بعينها، وقد كانت أشبه برد فعل تجاه عصر العقل والتنوير، حيث أطلق أصحابها كل تلك القوى والطاقات التي حاول عصر العقل age of Reason أن يكبتها، وكانت كذلك حركة مضادة لتأثيرات الثورة الصناعية، وكذلك في مواجهة عمليات التمدين والهجرة الجماعية غير المسبوقة إلى المدن الضيقة المعوقة الزاخرة بالضجيج.

وقد أكدت الرومانتيكية أهمية الخبرة الفردية في عصر الإنتاج الجماهيري والحركة الجماهيرية ووسائل النقل الجماعية.

تؤكد الرومانتيكية على الذاتية والفردية وعلى عواطف الحب والحزن والكآبة والأمل والأحلام والخيال والصور التلقائية والعفوية في التعبير الأدبي وكذلك الاهتمام بالطبيعة والحرية الفردية وفصل الأدب عن الأخلاق والإبداع القائم على إظهار أسرار الحياة من خلال الأديب، فالأدب ليس محاكاة للحياة وتصوير لها كما كان أرسطو يقول، وتهتم الرومانتيكية أيضًا بالمسرح والشعر الذي يطلق الأخيلة المثيرة التي تؤدي إلى جَيَشان العاطفة وهيجانها، وكذلك الاهتمام بالآداب الشعبية والقومية، وأيضًا النزعة المحلية في الأعمال القصصية والمسرحية وغيرها(16).

وقد كانت من خلال تركيزها على الفرد تحاول أن تواجه عمليات العمل الجماعي الروتينية والنمطية وكذلك ما حفلت به من آلية وميكنة وتجريد للإنسان من إنسانيته، ولا أخلاقية موجودة في الحياة اليومية. هكذا دعت الرومانتيكية الناس إلى الانسحاب نحو حيزهم الشخصي الخاص، الذي يكون موجودًا خلال أحلامهم، على الرغم من عيشتهم في أماكن مزدحمة بالبشر وغير ممتعة أيضًا.

هكذا أكد كثير من الرومانتيكيين أهمية ما هو أثيري ومعنوي على ما هو مادي، ومثلما عاش رواد هذه الحركة في ظل مجتمعات صناعية واسعة وكبيرة الإنتاج للسلع وتوزيعها، فإنهم قد نظروا أيضًا إلى ما هو خارج مجتمعاتهم إلى المجتمعات الشرقية، وكذلك المجتمعات التي تسودها الطقوس السحرية والثقافات الغربية أيضًا، هكذا اهتموا بثقافات اليونان وإسبانيا والشرق الأدنى والشرق الأوسط وغيرها وشمال إفريقيا وتركيا، وكذلك كانت لهم صلتهم الخاصة بالماضي، ومن ثم فقد مهدوا الطريق أمام حفريات العقل التي حاول فرويد استكشافها بعد ذلك.

لقد قام الرومانتيكيون بتقديس الزمن الماضي، الزمن المنصرف، وقاموا بصياغة إحساس جديد بالتاريخ، وقاموا باستحضار الصور والتداعيات من بين الأفكار مع القرون الماضية. هكذا صارت لبعضهم قرابة وثيقة بالقرون الوسطى وأكدوا على مفهوم الصيرورة والتحول أكثر من تأكيدهم على مفهوم الوجود الثابت الجامد، لقد قدموا نوعًا من البدائل المباشرة، المقبولة، لذلك المسعى سريع الخطو المتوجه نحو المستقبل الذي وقفت وراءه عمليات الابتكار العلمي والتوسع عبر البحار ولم يهجر الرومانتيكيون الحياة الحديثة، بل قدموا بدائل لها، طرائق جديدة للحياة قد تجعلها أفضل(17).

نظر الرومانتيكيون إلى النفس والطبيعة على أنهما متصلان معًا، وأن كلا منهما يضفي معاني شبه صوفية (سحرية) على الآخر. وقد حاولوا أن يصلوا إلى نوع من التوحد مع الطبيعة، كما سعوا جاهدين للنفاذ إلى أسرارها، وقد أشاروا كذلك إلى ما سموه روح العالم World Soul وذلك في مواجهة الروح بالمعنى الذي استخدمه به ما وراء الطبيعية في الماضي.

روح العالم والرومانتيكية

كان مفهوم روح العالم أشبه بالترياق في مواجهة ذلك الشعور بالاغتراب الذي نشأ عن عمليات تقسيم العمل، وكذلك عمليات التجميع التدريجية للأجزاء وفق خطوط إنتاج محددة صارمة، وذلك لأن مفهوم روح العالم يوحي بالكلية بالنسبة لهؤلاء الذين يشعرون بالانعزال والانفصال في ذلك العالم الصناعي الذي أبعدهم عن الطبيعة وفصلهم عن أسرهم وأصدقائهم وعن بعضهم البعض، وكذلك عن عالم الغابات والبحار والطبيعة والأشجار والمياه الجارية والطيور وغيرها.

على الرغم من أن الثورة الفرنسية التي قامت عام 1790 وكذلك الحركة الرومانتيكية، كانتا موجهتين من أجل تأكيد دور الفرد وحريته في المجتمع، كما أنهما أعادتا صياغة العلاقة بين المواطن والدولة؛ فإن الرومانتيكية قد قامت بالتركيز على علاقة الفرد بذاته، بروحه، بالعالم، وحتى بالشعور، وقد حاولت أن تكشف أيضًا عن وجهة نظر الفرد نحو العالم دون أن تهتم بالضرورة بالتزام الفرد تجاه هذا العالم. ولعل هذا الاهتمام بالاستبطان الفردي
واللا شعور الشخصي هو ما جعل ممكنًا القيام بالتذوق والإدراك لتفرد الأحلام وعموميتها أيضًا، وهكذا تم الإعلاء من شأن الأحلام الرومانتيكية(18).

ووفقا لما قال به الرومانتيكيون فإن الأحلام تمشي بخطى خفيفة داخل روح العالم، تلك التي قدسوها. حيث تنقل الأحلام العالم إلى مجال آخر أو مستوى آخر من هذا الواقع، هكذا نظر فرويد أيضًا إلى الأحلام على أنها الطريق الملكي إلى اللا شعور في وقت كانت فيه وسائل نقل جديدة تظهر في العالم وكأنها تتحدى كل خبرة عادية(19).

وقد حدد الرومانتيكيون العالم، أو صنفوه، إلى عالمين: العالم الخارجي المرئي الخاص بالحواس، والعالم الداخلي الخاص بالروح والأحلام. وقد اعتقدوا على نحو جازم بأن الأحلام يمكنها أن تصل الحالم بعالم

اللا شعور، ومن ثم تفتح الأبواب للاطلاع على الذكريات القديمة التي كانت هناك صعوبة شديدة في استدعائها.

في ذلك الوقت كان يتم التوحيد بين الشاعر والنبي، وظهر مفهوم الشاعر المطلع على الأسرار العالم بالغيب القادر على التنبؤ بالمستقبل، وظهرت فكرة الشاعر النبي أو الكاهن أو العراف.. إلخ. وقد اتفقت هذه الفكرة إلى حد كبير مع ما كان يقوم به الرومانتيكيون من ربط بين الشعر والأحلام، وقد شعروا بأن تفسير الأحلام من شأنه أن يتيح الفرصة للشاعر أو الفنان كي يدرك وجود هذا العالم السحري، وهكذا كان يمكن للفنان الحقيقي أو الشاعر – في رأيهم - أن ينقل انطباعاته ورؤاه لذلك العالم الفريد إلى قصائده أو لوحاته ثم إلى الآخرين(20).

هكذا كرس الفنانون التشكيليون الرومانتيكيون أنفسهم لرسم المناظر الطبيعية الحالمة، أما أتباعهم من الرمزيين فقد اهتموا برسم المشهد الطبيعي للحلم ذاته.

في عام 1800 نشر نوفاليس كتابه «تراتيل ليلية» Hymns Night ونشر فردريك فون شليجل كتابه «حوار حول الشِّعر» Dialagke on Poetry عام 1803، وفي عام 1805 نشر الشاعر هولدرلين ديوانه «أغاني الليل» Night Songs وقد قرأ الرومانتيكيون، الذين جاءوا بعدهم، هذه الأعمال وحولوا انطباعات الأحلام الموجودة فيها إلى مصطلحات درامية وتشكيلية. كذلك كان هنريسن فون كلايست H. V. Klist أحد الكتاب الرومانتيكيين الذين عاشوا في عزلة وكانت له أفكار وصيحات عالية حاول من خلالها أن يهذب صوته الخاص، وقد قال إن البشر يعيشون حول بعد دوري، وهم دائمًا في حالة بحث عن جمال ورشاقة grace جديدين. وهي أمور يمكن أن تصبح أكثر وأعظم من خلال اللا شعور والأحلام والاكتشاف الجديد عن الشخصيات.

لم يكن الرومانتيكيون أنفسهم مهتمين بالتصنيف للأحلام في فئات في ضوء المراحل والمستويات السيكولوجية، لكنهم اعتقدوا، ببساطة، في تلك العلاقات الوثيقة التي تربط الأحلام باللا شعور، وكذلك بروح النوم التي هي جزء من روح العالم. وروح النوم هي التي ستظهر بعد ذلك في الاهتمامات بالأحلام والكوابيس لدى فنانين سورياليين كثيرين.

وهكذا فإن هناك علاقات وثيقة بين هذه الكتابات الرومانتيكية المبكرة وبين ما قدمه فرويد بعد ذلك في كتابه «تفسير الأحلام» (1900) وكذلك الحال بالنسبة إلى يونج في نظريته حول الأحلام التي عرضها في كتابه «ذكريات وأحلام وتأملات»(21) بل وكذلك علاقة بين الفكرة الرومانتيكية حول ربات الشعر والإلهام وبين ما قدمه يونج عن الأنماط الأولية والحدس والفن الكشفي.

وقد اهتم الرومانتيكيون أيضًا بتلك الأحلام التي تنشأ عن تعاطي بعض المخدرات مثل الأفيون أو الحشيش أو غيرها، والتي قالوا إن الأحلام تحدث خلالها بشكل شديد الحيوية، كما اعتبر الرومانتيكيون الأحلام في منزلة أعلى من حياة اليقظة أيضًا. وقد منحوا منزلة متساوية للعالم

المرئي الخارجي والمرئي الخاص بالحواس وكذلك العالم الداخلي (الخاص بالروح أو الأحلام) (22).

كذلك توغل الرومانتيكيون في استكشافهم للخيال الفني، لقد أكدوا أهمية الإحساس بالجليل الموجود هناك، ما وراء الطبيعة، وترجموا تلك الخبرات التي تبعث في النفس إحساسات بالرهبة إلى إبداع، كما قاموا أيضًا بتصوير الأحلام في قصائد ولوحات وأعمال موسيقية، في أعمال أوبرالية وقصائد شعرية وقصصية وروائية، لقد صوروا الحلم باعتباره حالة خاصة، معلقة في الزمن ومحلقة فيه، موجودة على نحو ما بين الأرض والفردوس.

من بين الموسيقيين الرومانتيكيين المشاهير نجد بيتهوفن وبيلليني وبرليوز وبرامز وبروكنر، وكذلك شوبان دونيزيتي وجلينكا وجريج وليست ومندلسون وروسيتيوشوبرت وشومان وتشايكوفسكي وفيردي وفاجنر وويبر وولف، أي أشهر الموسيقيين في تاريخ الموسيقى العالمية، قد كانوا ينتمون إلى هذه الحركة. أما فيما يتعلق بالأحلام فلم يتفوق أحد على تشايكوفسكي وقد ألف للأوركسترا والباليه وارتفع بالباليه الرومانتيكي إلى قمة لم يسبقه إليها أحد(23).

أما في الفنون التشكيلية فنجد تيرنر وكونستابل في إنجلترا وتيودور جريكو وديلاكروا في فرنسا وجويا في إسبانيا وغيرهم كثير، ومنهم، تمثيلًا لا حصرًا، وليم وردزورث وصمويل تايلور كولريدج وجوته وولتر سكوت وفوفاليس وفون كلايست وهولدرلين وغيرهم.

وقد اهتمت الرومانتيكية بالجانب البريء في سلوك الأطفال، وأكدوا أهمية الخيال، وقد ظهرت لدى بعضهم نظريات متميزة عرقيًّا تم مزجها مع العنصرين السابقين فظهر الأدب الفولكلوري والميثولوجيا غير الكلاسيكية وأدب الأطفال في ألمانيا كلها، وفي نهايتها لجأ بعض الرومانتيكيين أمثال هوراس والبول (في إنجلترا) وإي. ث. هوفمان في ألمانيا، إلى العناصر القوطية في أعمالهم، فأصبحت ذات طبيعة أكثر تساؤلا، فتناولت الجانب المعتم من النفس والحياة.

فرويد والأحلام

أشارت كتابات كثيرة إلى أن مفهوم فرويد حول اللا شعور مفهوم شديد القرب من المفهوم الذي استخدمته المدرسة الرومانتيكية الخاص بـ الروح أو روح العالم، والأحلام لدى فرويد هي الطريق الملكي الذي يوصل إلى اللا شعور، وفي دراسته عن الأحلام أشار فرويد إلى آلاف الأحلام والكثير منها يخصه هو شخصيا، والبعض الآخر يخص مرضاه أو وجدها في الأدب أو الفن أو الكتابات في الثقافات بشكل عام.

لم يهتم فرويد بالأحلام، في ذاتها، بل اهتم بها بوصفها محتويات وأشكال مهمة ومناسبة للكشف عن محتويات اللا شعور، وكذلك بوصفها الحل لكثير من الصراعات النفسية والعقد، وهكذا فإنه لم يكن مهتما بالتأمل في جمالها، بل بوصفها أداة إكلينيكية مهمة في تشخيص الأمراض. هكذا صار الحلم لديه النقيض لما يقوم به الأدباء والفنانون الذين يركزون على الصور الحيوية وكذلك الرمزية

الموجودة في الأحلام، ولم يهتم فرويد بتكنيك الحبكة ولا بكشفها عن نفسها تدريجيا على نحو ممتع، كما ذكر فرويد أن كل حلم يمثل حالة من حالات تحقيق الرغبة، وإنه يجسد على نحو درامي كذلك تلك الفكرة المتخيلة التي ينبغي أن يتبعها الحالم في المستقبل.

تظهر هذه الأحلام الافتراضية من داخل نفس الإنسان ولا تغرس داخل عقله من خلال مصادر خارجية كالشياطين أو الآلهة، كما يقول بعض المؤيدين للمذاهب ما وراء الطبيعية، كما أن هذه الأحلام ليست انعكاسات مباشرة للظروف المادية الخارجية كما قد يقول أصحاب المذهب الماركسي(24).

هكذا أدخل فرويد مفاهيم جديدة إلى هذا المجال مثل: نشاط الحلم Dream-work وأيضًا المعنى الكامن والمعنى الصريح للحلم، والتكثيف، والتجسيد الدرامي، والإزاحة والرمزية وغيرها. وخلال نشاط الحلم، تتحول الاندفاعات والدوافع اللا شعورية، أو تترجم، إلى صور وأفكار، وذلك قبل أن يتم ربطها على نحو ما، معا في شكل معين يشبه قصة أو حكاية، ولأن هذه الدوافع والرغبات اللا شعورية تكون في الغالب غير مقبولة من جانب الأنا أو الأنا الأعلى خاصة في حالات اليقظة، لأنها تنتمي دائمًا إلى عالم الهو، عالم الدوافع والرغبات الجنسية والعدوانية، غير المقبولة لا اجتماعيا ولا أخلاقيا، وربما غير القابلة للتحقق على نحو واقعي أيضًا، فإنه يتم إبعادها عن مجال اللا شعور أثناء النهار، ومن ثم يكون على نشاط الحلم أن يقوم بتوصيل هذه الرسائل والمعاني في شكل شفرات رمزية وهو يستخدم في ذلك أدوات مثل الإزاحة displacemenl والتكثيف Condensation والتجسيد الدرامي dramatezation، والتعبير الرمزي symbolization خلال تحركه من أجل النقل للرسائل المفعمة بالانفعالات والدوافع وكذلك الرسائل غير المحرمة اجتماعيا في شكل أشبه بحجاب أو قناع، ويمكن لمثل هذه التكنيكات أن تنقل عدة رسائل على نحو متزامن أيضًا، كما يمكن أن يحل رمز واحد كبديل عن أفكار أو أشياء أو أشخاص أو أماكن متعددة وهذه المهام المتعددة تجعل نشاط الحلم نشاطًا موجزًا واقتصاديا أيضًا.

تكون المهمة الأساسية للحلم، في رأي فرويد، متمثلة في حمايته لحالة النوم؛ فالحلم يحمي النائم من أن يستيقظ، بواسطة أفكار مثيرة للاضطراب. ومثلما يكون للبحر سطح وأعماق، فكذلك يكون للحلم مستوى ظاهر يتجلى في شكله ومستوى مستتر أو خفي يتعلق برموزه، هكذا يمكن تحديد المعنى الظاهر للحلم على نحو مناسب وأن نعيد سرد محتوى القصة الخاصة به حرفيًّا، أما الأكثر صعوبة فهو إعادة فك شفرات المحتوى الكامن في الحلم كي نكتشف المعاني الموجودة تحت مستوى السطح الظاهر لنا والتي ترتبط بحياة الحالم، وكذلك بمدى التطور الجنسي والنفسي الذي وصل إليه، وكذلك الصراعات التي يعاني منها، والرغبات التي تصطرع بداخله.

ومثلما آمن المفكرون والأدباء ذوو النزعة البنيوية في القرن التاسع عشر، أمثال ماركس ودوركايم، فقد اعتقد فرويد أيضًا بوجود بنية أساسية يتم تنظيم الذات والمجتمع حولها. وقد حاول من خلال نظريته أن يكتشف هذه البنية الأعمق للنفس البشرية.

يونج والأحلام

الأحلام والرموز لدى يونج، هي مادة ثرية لدراسة الفن الإنساني لأنها المادة التي تتجسد فيها الأنماط الأولية للا شعور الجمعي في أبلغ صورها، والأحلام وفقًا ليونج هي تلك التخيلات المفككة المراوغة غير الجديرة بالثقة، المبهجة والمتقلبة، والحلم يعبر عن شيء خاص يحاول اللا وعي أن يقوله، وأبعاد الحلم في الزمان والمكان مختلطة جدًّا. ولفهم الحلم ينبغي علينا أن نتفحصه من كل مظهر تمامًا، مثلما قد نأخذ شيئًا ونقلبه مرارًا وتكرارًا حتى نكون على معرفة بكل تفصيل من شكله، ولقصص الأحلام تركيباتها الخاصة المختلفة عن قصص الوعي، فصور الأحلام تبدو متعارضة ومضحكة، تحتشد في رأس النائم والحس العادي بالزمن المفقود، والأشياء المألوفة قد تتخذ مظهرًا آسرًا أو مهددًا. ويميل العقل اللا واعي إلى ترتيب مادته في الحلم بشكل مختلف جدًّا عن الشكل المنظم الذي نستطيع أن نفرضه على أفكارنا في حالة اليقظة، وتكون الصور المنتجة في الأحلام شديدة الحيوية ومثيرة أكثر بكثير من المفاهيم والخبرات التي تمثلها في اليقظة، وصور الحلم هي صور رمزية لا تصرح بالواقع بطريقة مباشرة، بل تعبر عن القصد منه بشكل غير مباشر بواسطة المجاز، والحلم مشحون بالطاقة الانفعالية ورمزيته تملك من الطاقة النفسية ما يجعلنا ننتبه إليها بشدة.

ووظيفة الأحلام العامة عند يونج هي إعادة اتزاننا السيكولوجي عن طريق إنتاج مادة حلم تعيد بطريقة حاذقة تأسيس التوازن النفسي الكلي، وهو يربط ذلك بسلوك الحالمين في الحياة. فالذين يملكون أفكارا غير واقعية، أو اعتقادات عالية جدًّا خاصة بأنفسهم، أو يصنعون خططا تتسم بالمبالغة ولا تتناسب مع كفاءاتهم يحلمون بالطيران، إن الحلم يعوضهم عن نقائص شخصياتهم، وفقر واقعهم، والحصار المضروب حول حريتهم في الحركة والحياة، وللأحلام عند يونج دور النبوءة والإخبار بالمستقبل، فالأحلام ليست حارسة للنوم ومحققة لرغبات أحبطت في الواقع كما هي الحال لدى فرويد، إنها وسيلة لتحقيق التوازن ولاستشراف المستقبل ولإبداع الأعمال الفنية العظيمة التي سماها يونج بالأعمال الكشفية.

وقد ذكر يونج، ذات مرة، أن الأحلام هي ظواهر طبيعية، وهي ليست أكثر مما تتظاهر بأنها تقدمه لنا، والأحلام لا تخدع، ولا تكذب، ولا تحرف أو تخفي، لكنها تعلن على نحو بسيط ما طبيعتها وما معناها(25).

تلعب الأحلام لدى يونج دورًا أساسيًّا تعويضيًّا (تكميليا) للروح، الدور الرئيسي للأحلام هو استعادة توازننا النفسي من خلال إنتاج مادة أحلام تعيد التأسيس بطريقة مرهفة للتوازن النفسي الكلي، الأحلام واقع حي حقيقي ينبغي ملاحظته ودراسته بعمق وعناية حتى يفهم وقد اهتم يونج بمحتوى وشكل الأحلام كي يفهمها ويفهم رموزها. وتدريجيا ابتعد عن الشكل الخاص الذي تبنته نظرية التحليل النفسي والمعتمد على التداعي الحر في تحليل الأحلام باعتبار أنه ينبغي التركيز على الصور الخاصة بالأحلام وليس على الدلالات الجنسية للأحلام.

كان يونج يطلب من المريض أن يقوم بنفسه برواية الحلم ثم يطلب من المريض أن يفسره، يطرح وجهة نظره حوله على عكس فرويد. ليس هناك نظام واحد بسيط آلي لتفسير الأحلام، فالحلم قد تكون له معانٍ متعددة باختلاف الأشخاص.

إن محاولة تحليل الحلم ينبغي أن تضع في اعتبارها اتجاهات وخبرات وخلفية الحالم الثقافية والأسرية، الحلم نافذة مشتركة بين المحلِّل (المعالج) والمحلَّل (المريض/الحالم) والحالم يفسر الحلم بمساعدة المعالج (المحلل)، المعالج قد يساعد مساعدة كبيرة لكن في النهاية يعتبر الحالم هو وحده الذي يعرف ما يعنيه الحلم، والأكثر أهمية من الفهم المعرفي (العقلي) للحلم هو النشاط الخاص بخبرة الحلم والنظرة إلى هذه الخبرة بجدية.

مراحل وصول الشخص للسواء النفسي

1- كشف الغطاء عن القناع (إبعاد القناع بقدر الإمكان)، النظر إلى القناع على أنه أداة مفيدة قد تستخدم أحيانًا في التكيف (قناع الأب مثلًا) وليس كجزء أساسي دائمًا من الشخصية.

2- مواجهة الظل، بتقليل الجوانب السلبية منه وزيادة الإيجابية.

3- مواجهة الأنيما والأنيموس، المعرفة والوعي بما يوجد لدى الفروض صور مهيمنة مرتبطة بالجانب الجنسي المعامل.

4- تطوير الذات الدائمة، من خلال الفهم والشعور بالجماعة.. إلخ.

وقد كان يونج يطرح أفكاره كاحتمالات قابلة للتأويل والتطوير، وكان يقول دائمًا إنه لا يلزم أي أحد بهذه الأفكار، وإن هناك حرية مطلقة للقارئ أيا كان في أن يأخذ بها ويصدقها أو يرفضها ويبتعد عنها، وإن الشيء الأساسي الذي يطلبه هو الحرية المطلقة، حرية القبول وحرية الرفض وحرية التساؤل أيضًا.

هذه الروح تعمل على تكوين صداقة مع الأحلام، ألفة بها، مع عدم التعامل معها على أنها أحداث منفصلة، لكن باعتبارها أشكالا تخاطبية للعمليات اللا شعورية الحادثة بداخلنا.

ونقدم فيما يلي مقارنة موضحة للفروق الأساسية بين فرويد ويونج في تفسيرهما للأحلام.

فرويد	يونج
1- الحلم حارس للنوم	1- الحلم يعيد لنا حالة الاتزان النفسي

	المفقود.
2- الحلم مرتبط بجوانب سلبية مرضية في الشخصية.	2- الحلم إيجابي تفاؤلي إبداعي بنَّاء.
3- الحلم مرتبط بالجنس والعدوان.	3- الحلم مرتبط بالإبداع والرموز وكل حياة الإنسان.
4- المعالج هو الوحيد المختص بتحليل وتفسير رموز الأحلام.	4- التفسير علاقة مشتركة بين المعالِج والمعالَج.
5- الاهتمام بمحتوى الحلم.	5- الاهتمام بمحتوى وشكل الحلم.
6- الاهتمام بالأحلام كحالات فردية.	6- الاهتمام بسلسلة الأحلام.

لاكان والأحلام

بالنسبة لـ لاكان يزودنا الحلم بنموذج نهائي، أو كلي، حول الطبيعة غير المرجعية المحددة الخاصة بالخطاب، وهو الخطاب الذي استطاع فرويد بعبقريته، ووفقا لمصطلحات لاكان، أن يكتشف قواعده، بينما حاول لاكان نفسه أن يقدم مزيدا من التفاصيل حول الصلات الموجودة بين اللا شعور واللغة، ومن ثم قام بالمقارنة بين الأحلام وبعض الألعاب.

هكذا واعتمادًا على تحليل فرويد للتشويهات التي يقوم بها نشاط الحلم وكذلك تحليل سوسير للعلاقة اللغوية قدم لاكان نظرية حول جوانب التماثل بين ميكانزمات اللا شعور وتلك القوانين النشطة في اللغة، ففي محاولته لعرض الصلة الموجودة بين فكرتين أو صورتين، يستخدم نشاط الحلم العملية التي أسماها فرويد الإزاحة displacement (وضع صورة عقلية محل صورة أخرى) وهي العملية التي قد تسمى الكناية في الشعر، وكما في تلك الحالة التي تحل فيها صفة شيء أو الأثر الخاص به محل الشيء نفسه فتدل عليه (أو الاستبدال لفكرة أو صورة بأخرى).

أما عند محاولته لتمثيل عملية التعويض أو الإبدال substitution (أو الاستبدال) لفكرة أو صورة بأخرى فيستخدم نشاط الحلم عملية التكثيف Condensation والتي تسمى في الشعر

بالاستعارة. هكذا يتبع الحلم قوانين الدال في كل عملياته كما أشار لاكان، مما يثبت القول المشهور الذي فحواه أن اللا شعور يتم تكوينه على نحو يماثل اللغة(26).

وهكذا، فإنه ومن خلال اهتمامه بالكشف عن العلاقات بين اللا شعور واللغة (وكذلك الإلقاء الشعري) اهتم لاكان بالمتابعة لتجارب الحركة السيريالية الخاصة بتمثيل اللا شعور في الشعر. وخلال فترة بلوغ الحركة السيريالية ذروتها خلال ثلاثينيات القرن العشرين، كان لاكان أحد المتحمسين المؤيدين لأهدافها وسياساتها الجذرية، وكذلك تأثراتها بهيجل وماركس، وبالأحلام واللا شعور والجنون، وكذلك بتلك التجارب التي أطلق أندريه بريتون عليها عام 1934 تعبيرًا لافتًا هو مشكلة التعبير الإنساني في أشكاله كافة وفي تلخيصه عام 1957 لإنجازات السيريالية في علاقتها بتحليلاته لعمليات الإزاحة والتكثيف والكناية كتب لاكان يقول إن المدرسة السيريالية قد قطعت بنا شوطًا كبيرًا في هذا الاتجاه من خلال كشفها لنا عن أي صلة أو علاقة بين أي اثنين من الدوال، سوف تكون كافية على نحو مماثل لتكوين الاستعارة، فيما عدا ما يتعلق بتلك الحالة الخاصة المتعلقة بذلك التفاوت أو التباعد الكبير للصور الدالة، نكون في حاجة إليه من أجل الإنتاج لتلك الومضة أو الشرارة الشعرية، أو الذي يكون مطلوبا كي يحدث حالة الإبداع للاستعارات(27).

كان لظهور التحليل النفسي على يد فرويد في بداية القرن الماضي آثاره الكبيرة على الفن والأدب، حتى إن ناقدا شهيرا مثل هربرت ريد قد قال: إنني أشك أن السيريالية كان يمكن أن توجد في صورتها الراهنة لولا سيجموند فرويد، فهو المؤسس الحقيقي للمدرسة، فكما يجد فرويد مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام، فكذلك يجد الفنان السيريالي خير إلهام له في المجال نفسه، إنه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه، بل إن هدفه هو استخدام أي وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللا شعور المكبوتة، ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب إلى الوعي، وأيضًا بالعناصر الشكلية الخاصة بأنماط الفن المعروفة(28).

في كتابه «ميلاد التراجيديا» الذي ظهر عام 1876 أشار نيتشه أيضًا إلى أنه خلال عملية الخلق للعوالم الحلمية يصبح كل إنسان، وعلى نحو واضح، فنانا وكذلك أن هذه القدرة، على الاقتراب من عوامل الحلم، هي متطلب سابق ضروري للفنون البصرية وكذلك الشعر، وهكذا أصبح الحلم لدى نيتشه ولدى العديد من الرمزيين المعاصرين له، يمثل المصدر الحقيقي للإبداع في التصوير والشعر.

السيريالية

ظهر مصطلح السيريالية للمرة الأولى عام 1917 وذلك عندما كتب الشاعر جيوم أبولينير مسرحية تهكمية ساخرة بعنوان «نهدا تريزياس» Les Mamelle de Tiresias والتي وصفها بأنها دراما سيريالية. لكن هذا المصطلح لم يتبلور في عقل أبولينير بدرجة كافية كي يشكل منه مذهبا، أو حتى أن يؤسس مدرسة تقوم على أساسه.

على كل حال، فإن الكلمة قد صيغت أو صكت هكذا، وسرعان ما أصبحت أشبه بالموضة أو الكلمة الرائجة في الحلقات الأدبية والفنية. أما الذي أطلق هذه الكلمة كروح جديدة ومذهب جديد، كان الشاعر الفرنسي أندريه بريتون، ذلك الذي ربطها - في البيان الأول للسيريالية عام 1924 - بالقوة الغامضة للحلم واللا شعور والتمرد.

في بيان عام 1924 هناك التعريف التالي للكلمة: السيريالية، هي الحركة النفسية التلقائية النقية، التي يقصد من ورائها التعبير، لفظيا أو من خلال الكتابة، عن الوظيفة الحقيقية للتفكير، ذلك التفكير الذي ينشط في ظل غياب كل أنواع التحكم والرقابة التي يمارسها العقل، أو تمارسها الانشغالات الجمالية أو الأخلاقية الخارجية(29).

هكذا ولدت السيريالية، إذن، في باريس، وقام الشعراء أولا بإعلان هذه الولادة ورعايتها، ثم انضم إليهم الفنانون التشكيليون والسينمائيون وغيرهم، وقد قام معظمهم، ما عدا أمثلة قليلة سنذكرها لاحقا، بالإعلاء من قيمة الأحلام واللا شعور وحالات الهذيان والجنون واعترفوا بفضل فرويد وأفكاره ونظرياته في رفد مذهبهم بحياة جديدة، حتى إننا نتذكر هنا أيضًا ما قاله هربرت ريد من أن فرويد هو الأب الحقيقي لهذه المدرسة وإنه بدون التحليل النفسي ربما تأخر ظهور السيريالية وربما لم توجد.. إلخ.

لكن السيرياليين يعترفون أيضًا بآباء آخرين لهم غير فرويد، ولعل أهم هؤلاء الآباء الآخرين من الشعراء: رامبو ولوتريامون ومالارميه، ومن بين معاصريهم أبولينير. إضافة إلى تأثيرات مهمة أخرى مثل الشاعر جيراردي نيرفال، وأيضًا الحركة الرومانتيكية الألمانية، وكذلك الرواية القوطية البريطانية، ونستطيع أن نضيف كذلك تأثيرات أقدم مثل ما قدمه جيرونيم بوش وفوسيللي وغيرهما من فنانين تشكيليين سابقين اهتموا بمسألة الحلم والكابوس والجنون.

إذن بدأت السيريالية كحركة أدبية في باريس عام 1924 عندما نشر الشاعر أندريه بريتون (1896 – 1966) البيان الأول للسيريالية. وقد كان بريتون في السابق طالبا يدرس الطب النفسي. وقد عرف هذه الحركة على أنها حركة موجهة بواسطة التفكير، في ظل الغياب لأي تحكم يمارسه العقل، وأنها تخلي نفسها من أي التزام جمالي أو أخلاقي.

تقوم السيريالية - كما عرفها بريتون - على أساس الاعتقاد في القدرة الكلية للأحلام واللا شعور، وقد أدى ذلك التعاون أو تلك المشاركة بين فنانين سيرياليين وشخصيات أدبية بارزة - عقب بيان بريتون – إلى ظهور أعمال بصرية تتعامل مع ظواهر لم يكن قد تم استكشافها من قبل على نحوٍ كافٍ، ومن بينها: التخييلات الجنسية والعدوانية وخاصة التي يتم تجسيدها من خلال التحريفات والتشويهات والتعبيرات اللاعقلانية على عكس ما كان موجودا من تعبيرات رمزية - لكنها كانت متناسقة من الناحية الشكلية بشكل عام - لدى الفنانين السابقين على هذه الحركة أمثال بوش وفوسيللي وبليك وروسو وغيرهم ممن ذكرناهم.

هكذا ظهرت عمليات الاستكشاف للعوالم قبل الشعورية الغريبة، غير المتحكم فيها، والتي لم يتم استكشافها على نحو كاف قبل فرويد وقبل السيريالية إلا لدى بيير جانيه - صاحب مصطلح اللا شعور مثلًا - وقد تمركز الفنانون السيرياليون في أواخر عشرينيات القرن العشرين حول بريتون وفي باريس حيث كان فنهم يقوم على أساس الاستكشاف للا شعور والانحراف والعنف والأحلام.

ولأنهم كانوا يواجهون عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى، بكل ما جلبته معها تلك الحرب، من كوارث وخراب ودمار اجتماعي وثقافي واقتصادي، فإن السيرياليين كانوا متمردين أيضًا، وقد قاموا بالاحتفاء والاحتضان لكل ما هو عبثي وتصادفي أو عشوائي وغير منطقي من أجل أن يفتحوا أبواب الإدراك التي كان الفكر العقلاني قد أغلقها من قبل.

وقد كان فقدان الثقة في النزعة العقلانية والأعراف الرسمية السائدة في أورُبا ذلك الوقت - والتي بالغ ممثلو الحركة الطليعية السابقون عليهم والمعاصرون لهم في احترامها - هو ما جعل هؤلاء الشعراء الشباب (كان عمر بعض رواد الحركة مثل لوي أراجون وأندريه بريتون وفيليب سوبو يتراوح بين 23 و25 سنة لحظة إعلانهم الحركة)، جعلهم يطالبون بالاستكشاف لمملكة اللا شعور والحلم، لقد كانوا يبحثون عما يمكن أن يسمى لغة الروح، أي التعبير الذي يتحرر من كل الحيل والأدوات المنطقية للتعبير عن الذات في كامل حريتها وتحررها. ومن خلال ذلك ظهر مصطلح الكتابة الأوتوماتية أو التلقائية Automatie writing والذي نتجت عنه الكتابة السيريالية الأولى في هذا المجال وهو نص الحقول المغناطيسية magnetic fields عام 1922 والذي كتبه أندريه بريتون وفيليب سوبو، وهو عمل يصعب فيه تحديد ما قام كل واحد منهما بكتابته بداخله. ثم إن أندريه ماسون وغيره بعد ذلك قد قاموا بتجريب هذا الشكل من الأداء في مجال الرسم والتصوير.

وقد كانت الشخصية الأكثر إثارة للسيرياليين هي الشاعر لوترِيامون صاحب «أناشيد مالدرور» الذي عاش في القرن التاسع عشر، وكان شخصية غامضة اسمها الأصلي الكونت إيزودور دي دوكاس، وقد بذل أقصى مجهود كي يظل مختفيًا، غامضًا، وسرًّا، وقد كانت صورته الأدبية الشهيرة حول اللقاء العابر بين ماكينة الخياطة والمظلة على طاولة التشريح، ذات جاذبية شديدة للسيريالية من حيث جمعها بين المألوف والمختلف وإحداثها للتجاور بين ما لا يتجاور قصدًا بل صدفة ماكينة الخياطة والمظلة وطاولة التشريح، فقد كانت تلك المواجهات التي تخرج عن المنطق الخاص بالحياة اليومية العادية، وذلك التقريب بين المتباعد التعبير اللفظي لدى لوتريامون في رسالة بصرية أو في وثبة بصرية إبداعية واحدة هو ما أثار إعجاب الكتاب والفنانين وغيرهم.

أكدت السيريالية من خلال بياناتها وأعمالها على أهمية الخيال والحلم والحرية، بل والحماقة، وأكدت كذلك أهمية الخضوع للقوى المظلمة الخاصة باللا شعور: قوى الكوابيس والجنون والهذيان، لكن الخضوع هنا يكون بهدف السيطرة والتمكن والتحليق مع الرفض لكل ما يتعلق أو يكون نتيجة للضرورة والنظام المنطقي والعقلاني. هكذا كتب بريتون يقول: أيها الخيال العزيز، إن ما أحبه فيك بشكل خاص هو أنه من المستحيل نسيانك. وقال أيضًا: إن الخيال وحده هو الذي

يجعلني واعيا بالممكن، وبالنسبة لي يكون كافيا أيضًا أن أستسلم للخيال. والحماقة، أو ما يقصده البشر في ضوء تعريفهم لهذه الكلمة هي - بالنسبة لبريتون - ما يمكن اعتباره طريقة معينة في فهم الواقع، طريقة تشبه في صدقها طريقة الإنسان العادي في فهمه، وربما كانت أكثر صدقا. والهلاوس وأشكال الخداع والإيهام في رأيه ليست مصادر تافهة للمتعة، إنها مواضع ثقة المجانين، «هؤلاء الذين أعلن أنني على استعداد لأن أقضي حياتي محدقا في أسرارهم».

«إنهم بشر يتسمون بالأمانة الكبيرة، وأنا فقط الذي أقدر براءتهم، لقد كان على كولومبوس أن يبحر مع بعض المجانين كي يكتشف أمريكا، وانظر كيف أصبحت تلك الحماقة ذات شكل خاص واستمرت معنا، وسيكون الحلم، وأيضًا الاعتراف بالقدرة الكلية له، أحد المكونات المحورية في السيريالية، وستتم العودة إلى فرويد، ذلك الذي رفع الغطاء عن اللا شعور، ليس هو أول مَن فعل ذلك كما هو الاعتقاد العام السائد، بل بيير جانيه وغيره».

وقد قال بريتون إنني أعتقد في ذلك الحل أو الانصهار المستقبلي بين هاتين الحالتين، اللتين تبدوان متناقضتين ظاهريا، الحلم والواقع، بحيث يمتزجان في نوع من الواقع المطلق الجديد، الواقع السيريالي Surreality، إذا كان علينا أن نسميه كذلك(30).

كانت السيريالية كذلك حركة ثورية، حركة تستمد بعض مكوناتها من أفكار رامبو ونيرفال ونوفاليس ولوتريامون ومالارميه وفرويد، من ناحية، وتستعين بأفكار سحرية وهرمسية (القبالة والغنوصية والكيمياء القديمة.. إلخ) من ناحية أخرى، لكنها كانت حركة تؤكد أيضًا أهمية الفعل الاجتماعي من خلال أفكار مثل التي جاءت لدى رامبو حول أهمية أن نغير الحياة، وبالنسبة لهم كان ذلك يعني تغيير المشاعر وتعديلها، وكذلك توجيه الروح في اتجاهات جديدة، وأيضًا دفع الفرد بعيدا عن وجهة النظر العقلية والمنطقية المهيمنة حول العالم والحياة والإنسان، ومن ثم فقد أضيف إلى هذا المطلب الشعري مطلب اجتماعي حول ضرورة تغيير العالم على المستويين الاجتماعي والأخلاقي، ولم يأخذ السيرياليون - الذين انتموا أولا إلى الاتجاه الفوضوي- وقتا طويلا حتى انضموا إلى أحزاب يسارية ماركسية. وكانت الثورة السيريالية هي القانون الخاص للحركة بين عامي 1924-1929 وخلال تلك السنوات حدث التحول السريع من الانضواء تحت لواء حركة شبه عدمية - في بدايتها - إلى الالتحاق بالخط الخاص بالحزب الشيوعي ما بين عامي 1929 و1930.

ورغم ذلك فقد أكد السيرياليون أهمية الاستكشاف القوي للا شعور من خلال النفي أو السلب أو الاستبعاد لعديد من الميكانزمات الدفاعية السيكولوجية الخاصة بالتحكم والكبت والإخفاء. ويُقال إن هذا الانشغال الكبير بالتخيلات الجنسية والغريزية والعدوانية لديهم إنما هو مسألة تتعلق بالرفع من مكانة الخيال الفني. فالخيال والذاكرة والوسواس يتغلب داخل المملكة السيريالية – في رأيهم - على ذلك الانشغال بالحدث الجاري واليومي والعادي.

وهناك فروق مهمة أخرى بين السيريالية والمدرسة الرمزية في الفن والأدب، في تجسيد كل منهما للأحلام، حيث كان الرمزيون أكثر اهتماما بالأحلام ذات الطبيعة الثقافية الجمعية وقد اهتموا بالأساطير، بسبب ما يحتوي عليه نظامها من رموز وقصص، قد اكتسبها أحد المجتمعات، على نحو كلي. ولم يكن السيرياليون مهتمين بمثل هذه الأساطير والقصص الجمعية في ذاتها، بل قاموا، بدلا من ذلك، بالتركيز على الخصائص الغريبة المميزة للشخص الحالم، وكذلك تلك الطبيعة الغريبة المميزة لكل حلم فردي، هكذا حولت السيريالية الاهتمام بالحلم من التركيز على طبيعته الجمعية إلى التركيز على طبيعته الفردية.

نجيب محفوظ و(أحلام فترة النقاهة)

في أحلامنا فقط نكون صادقين، هذا ما قاله الفيلسوف الألماني نيتشه، أما جلجامش فيطلب، في أسطورته، من الجبل أن يأتي لصديقه أنكيدو بحلم مطمئن فيقول له: يا أيها الجبل، يا موطن الآلهة، أرسل حلما لأنكيدو، ابعث إليه بحلم مطمئن، وفي سياق آخر يقول نينورتا، إله الآبار، في تلك الأسطورة: ثم إني لم أُفشِ سر الآلهة، لقد عرفه الرجل الحكيم في الحلم.

هكذا، وفيما أعتقد، فقد كان نجيب محفوظ يبحث خلال فترة النقاهة عن حلم مطمئن، حلم مطمئن له ولوطنه بعد أن حصل على أول جائزة نوبل العالمية للغة العربية، وكذلك بعد محاولة اغتياله من قبل شخص متطرف جاهل في أكتوبر 1995، كان محفوظ قد وصل إلى أعلى مراتب الإبداع والشهرة وتحقيق الذات والحكمة، ومع ذلك كانت أحلامه تسعى وراء طمأنينة مفتقدة وتجسد كذلك حكمة راسخة موجودة قد تراكمت، في وعيه ووجدانه، عبر الخبرات والسنين والكتابات.

كثيرا ما اهتم محفوظ في أعماله بالملاحظة والإدراك والالتقاط والتحليل والرصد والتجسيد للجوانب الخفية في النفس البشرية، وقد أدرك ذلك عنده علماء ونقاد بارزون منهم تمثيلًا لا حصرًا: د. يحيى الرخاوي، عز الدين إسماعيل، فرج أحمد فرج، إبراهيم فتحي، والكثير من عناوين أعمال نجيب محفوظ يعكس هذا الولع بالجانب الخفي من النفس البشرية، ومنها تمثيلًا لا حصرًا: همس الجنون (1938) والسراب (1948) وأصداء السيرة الذاتية، وأحلام فترة النقاهة، وغيرها.

الحلم أسلوب مواجهة لأوجاع الحياة وأمراضها، رصد للماضي وذكرياته (فرويد) أداة لكثير بالمستقبل وأوجاعه ووسيلة للنقاهة أيضًا (يونج) وهكذا تأتي «أصداء السيرة الذاتية» وكذلك «أحلام فترة النقاهة» في هذا السياق، في زمن أصبح فيه الولع بنجيب محفوظ، وكل ما يمثله علامة مميزة للمزاج المصري ونموذجًا وقدوة للكثيرين من الراغبين في النجاح والتحقق والإبداع.

في هذه الأحلام قدم لنا نجيب محفوظ عالمًا رمزيًّا ليليًّا موازيًا لعالم الحياة النهارية، لحياته وذكرياته وأمنياته ورغباته وعلاقاته وإحباطاته وجوانب فرحه وأحزانه، في هذه الأحلام نجد تداخل الأمكنة والأزمنة والبشر والانفعالات والذكريات، ونجد أيضًا اختلاف المظهر عن المخبر، وأحلام الرغبة وإحباط الرغبات أيضًا، ونجد وسائل النقل والحركة: الترام، والدراجات،

والقطارات، والطائرات، والسفن، والسيارات، والمصاعد، والحمير، والحركة من خلال المشي وأحلام طيران الإنسان بجناحين لا يسقطان أو الرغبة في الطيران من السعادة بلا أجنحة.

ومن حيث الأماكن نجد الشوارع والميادين والمكاتب الحكومية وغرف المستشفيات وأحياء العباسية والجمالية والإسكندرية واليمن والفنادق والحقول والأبواب وقاعات الأفراح والأحزان (السرادقات) ولكن يكون للبيت وضعه المألوف والأثير والغالب على غيره من الأماكن، والبيت قد يكون هو بيت الإنسان الخاص ذاته وقد يكون هو وطنه الذي يشعر فيه بالألفة أو الوحشة.

هذه ليست مجرد أحلام، هذه أحلام فترة النقاهة وكوابيسها، ففي هذه الأحلام هناك مخاوف وأحزان وسرقات وبيوت تسقط وتحترق، وهناك مطاردات وجرائم وحيوانات متوحشة (الكلاب في الحلم 64 مثلًا) وحالات فزع ليلي ومخاوف وأحزان جاثمة على القلب.

وفي مواجهة حالات الشك والالتباس والحيرة وغياب اليقين المهيمن على الأحلام، هناك رغبة موازية للبحث عن ذلك الآخر: عن الحب، عن العمل، عن الذكريات، عن الطفولة، عن الماضي، عن الأم، وهناك غياب واضح للأب أيضًا في هذه الأحلام، الأب الذي قد يرتبط بالسلطة أو بالحنو والحماية وغياب الحماية والطمأنينة أو حضور الموت، فمثلًا الشخص الميت يقوم بالعزاء في جنازته هو شخصيا (حلم 186).

والتحولات مهيمنة على الأحلام: تحول الحزن إلى فرح، والبهجة إلى حزن، والحياة إلى موت، وبالعكس فكرة الاختفاء والظهور، اختفاء الأشخاص وظهورهم وعودة الموتى إلى الحياة، وتواصلهم مع الأحياء، أو كي يصححوا أخطاءً ارتكبوها في حياتهم أو يقيموا حالًا معوجًا انتبهوا إليه (المعلم / الأم /الحبيبة) ومن الأمور المتكررة اختفاء الأماكن (المطاعم / البيوت) والشوارع التي تتحول إلى ساحة سيرك للحيوانات.

والأحلام لدى نجيب محفوظ، كما هو شأنها دائمًا لدى البشر، ذات بنية متماسكة على الرغم من التفكك الظاهري الخاص بسطحها، ونهاية الحلم ليست مكتملة أو مغلقة على نحو حاسم دائمًا، تتفاوت أيضًا في طولها أو قصرها أو أحداث سردها. والحوار لديه يكمل السرد كثيرًا، بل إنه يكون النهايات ويقبل تأويلات عدة وتهيمن عليه شياطين وهياكل عظمية تغني في الليل، والموت محلق في كثير من الأحلام، وتأتي معه حالات من الترقب والتوقع والانتظار والإرهاص بما قد يكون موشكا على الحدوث.

وهناك في كثير من الأحلام حزن أو رعب شامل. أما على المستوى المادي، فهناك هيمنة رغبة الجوع، الجوع بمعناه الشامل، الجوع للطعام أو الشراب أو الفهم أو الأمن أو العمل، أحوال الموظفين وسلوكياتهم الخاصة واهتماماتهم متكررة في الأحلام.. البيت / الوطن هو المهيمن على الأحلام، وكذلك هناك رغبة متكررة في العودة إلى الماضي، الخاص به، وهناك كذلك الرصد لتناقضات البشر وتحولات الأصدقاء إلى أعداء، أو العكس، وتداخلات أزمنة الشباب، والشيخوخة، وأمكنة الماضي، مع الحاضر، والقاهرة بالإسكندرية وغير ذلك من تداخلات.

ونادرًا ما تكون الذات في الأحلام موجودة بمفردها، فدائمًا ثمة آخر، وغالبًا يكون الحبيبة الجميلة الغائبة والتي أحيانًا ما تكون قد ماتت، وهناك أيضًا الأم، والأصدقاء والمعلمون، وأفراد آخرون وحالة بحث عن الذي يكون غالبًا قد اختفى إما بالموت أو بفعل أحداث الحياة، هناك البيت الغائب، والحبيبة الغائبة، وهناك البحث عن الفرح والاستقرار. يعكس ذلك كله رغبة في العودة إلى مرحلة الشباب، القوة، الحب، أغاني سيد درويش وزكريا أحمد.

وللبيت، كما قلنا، موضعه الخاص في هذه الأحلام، ففي الكثير منا نجد هذه الرغبة في العودة إلى البيت موجودة ومهيمنة، هنا نوع من البحث عن البيت الأليف المألوف الذي يبعث على الشعور بالطمأنينة ورغبة في الابتعاد عن البيوت المخيفة الموحشة غير المألوفة أو الأليفة، هنا البيت الذي يرتبط بوطن آمن مستقر، لا الوطن الذي يتصارع فيه الجميع وعليه، حتى يتحول إلى ما يشبه الجثة هامدة خامدة، والرغبة في العودة إلى البيت الأليف المألوف موجودة في أحلام كثيرة لكنها تواجهها أيضًا حالات اختفاء للأحبة، وحضور للغرباء، فيصبح البيت موحشا، هكذا نجد في أحلام كثيرة بيوتا تخلو من البشر ومن الحركة والحميمية، لكنها تظل تنضح وتزخر أيضًا بالذكريات والأمنيات والرغبات، وترتبط الأماكن بالانفعالات، وهكذا نجد انفعالات كثيرة مهيمنة على الأحلام، ومنها، تمثيلًا لا حصرًا: الانتظار، القلق، الحزن، الحيرة، الخوف، الوحشة، الحب، الصداقة، الضحك، البهجة، الضيق، السرور، ذلك الذي لا يبقى طويلا بل سرعان ما يتحول إلى حسرة وأسى أيضًا، مما يعكس نزعة تشاؤمية كانت غالبة على أحلام نجيب محفوظ، وغالبة أيضًا على كثير من أعماله، على الرغم ممَّا اتسمت به شخصيته من تفاؤل وحس دعابة وميل إلى التفكه والمرح(31).

مسارح الأحلام

لقد استكشف شكسبير أعماق اللا شعور بدقة مرهفة ومهارة عالية، وقد تجلى هذا في «هاملت» و«عطيل» و«الملك لير» وكذلك «ماكبث»، مسرحياته الخالدة، وقد كان واعيًا بتأثير الانفعالات المتأججة خلال اليقظة، مثل الخوف والغيرة والشعور بالذنب والتردد، كما كان واعيًا أيضًا بالأحلام والكوابيس، ففي المشهد الثاني من الفصل الثالث من مسرحية «ماكبث» التي كتبها عام 1605 يقول ماكبث لزوجته:

لقد جرحنا الثعبان ولم نقتله، إن الثعبان سيشفى ويعود من جديد، في حين تبقى تعاسة كيدنا في خطر من لسعاته الناتجة من الجرح. ودع بروز الأمور من إطار الأشياء أن تنحل عن بعضها، فكلا العالمين يعانيان التفكيك والانهيار، قبل أن نتناول واجباتنا عن خوف ونستسلم للنوم بأسى من تلك الأحلام المفزعة ونرتعد بأهوالها كل ليلة، فكان خير لنا أن نكون مع الموتى، هؤلاء الذين قتلناهم لينالوا مكانتنا ويرسلوا إلى جنة السلام، وذلك القتل فهو عذاب على العقل ليستلقي بلا راحة غامرة.

لقد استخدم شكسبير في مسرحياته الأحلام كثيرًا، سواء كانت تلك الأحلام من النوع الكشفي أو التنبؤي الذي يتعلق بالتوقع لأحداث جيدة ستقع في المستقبل، أو كانت أحلاما أشبه بالتحذيرات من كوارث توشك على الوقوع، أو كانت أيضًا من قبيل الكوابيس المخيفة المرعبة، ففي مشهد مبكر من المسرحية تتنبأ ساحرات ثلاث بأن ماكبث سوف يصبح ملكًا على أسكتلندا، ولأنه كان شديد التوق من أجل تحقيق هذه النبوءة وإشباع طموحاته المتأججة، يقتل ماكبث الملك دنكان الذي كان موجودًا بينما كان يحل ضيفًا عليه في قلعته (قلعة ماكبث) بعد ذلك يستميت ماكبث وزوجته الليدي ماكبث في الحفاظ على الألقاب والمزايا الجديدة التي حصلا عليها، ومن أجل ذلك، فإنهما يخططان لقتل كل مَن يشكك في سلوكهما أو يمثل عقبة أمام تحقيق غاياتهما، لكن مشاعر الذنب تزايدت فأقلقت مضجعيهما، وبدا ماكبث وزوجته يعانيان الأرق، وهكذا فإنه في المشهد الأول من الفصل الخامس يدور حوار بين طبيب وإحدى الوصيفات حول ذلك الاضطراب الذي لحق بالليدي ماكبث بعد سلسلة جرائمها على النحو التالي:

الوصيفة: منذ أن خرج جلالته مع قواته، ولقد رأيتها تنهض من فراشها، وتلقي رداءها الليلي على جسدها فتفتح خزانتها الخاصة بها، تخرج ورقة تطويها وتكتب عليها ثم تقرأها وبعد ذلك تختمها، ومرة أخرى تعود إلى الفراش وكل هذا الوقت كانت في سبات عميق من النوم.

الطبيب: ارتجاف عظيم في ميزان الطبيعة من حياة المرء، حتى ترحب بفائدة النوم وتقوم بعمل مظاهر المراقبة كأنها يقظة! وبهذا التحريض النومي بجانب سيرها والأداء التي تقوم به هي الأخرى، ماذا قد سمعتِ في وقت آخر من كلامها؟

الوصيفة: يا سيدي، لا ينبغي عليَّ أن أُعيد ما سمعته بشأنها.

الطبيب: بل بوسعك أن تبلغيني وإن كانت خصوصية يجب أن تقولي.

الوصيفة: لن أقول لك ولا لغيرك، فليس هناك شاهد على صدق كلامي

(تدخل ليدي ماكبث بفتيلة شمعة)

انظر! فهي تحضر هنا هذه هيئتها تمامًا، أقسم بحياتي، في نوم عميق، راقبها: قف قريبًا منها.

وقد وصف شكسبير أيضًا حالات الخيال المضطرب في مسرحية «حلم ليلة صيف»، حيث جاء ما يلي: العشاق والمجانين لديهم هذه العقول الهائمة، وكذلك المخيلات التي تتفهم ما يفوق فهم العقل البارد، المجنون والعاشق والشاعر هم أصحاب الخيال الأكثر تأثيرا؛ يرى المرء منهم شياطين أكثر مما يحتويه الجحيم الشاسع، فالمجنون والعاشق وهما في حالة حمى يريان جمال هيلين في جبين مصري، بينما عين الشاعر التي تدور في هياج مرهف ترنو من السماء إلى الأرض ومن الأرض إلى السماء، وكما تحلق الأجسام المتخيلة؛ فإن تهويمات الأشياء المجهولة تحولها ريشة

الشاعر إلى أشكال، وتمنح مظاهر العدم الفارغة موضعًا ومسكنًا واسمًا، وهذه الحيل كلها ذات صفات خيالية جامحة قوية(32).

هكذا كان الإبداع لدى شكسبير وثيق الصلة بالخيال، وكان الخيال عاملا مشتركا، على الرغم من اختلاف طبيعته، بين الشاعر والعاشق والمجنون، وكانت الأحلام وثيقة الصلة بالخيال، أما الخيال نفسه فيمكن أن يكون رائقًا محلقًا مضيئا، ويمكن أن يكون أيضًا معتما، متأججا مضطربا، هائجا، معتما متعلقا بعالم الأشباح والمخاوف والقتل، هكذا نجد أن لايرتس، في مسرحية «هاملت» يقول معلقًا على جنون أوفيليا إن هذا الجنون يحمل في أعماقه الكثير من الأفكار والذكريات المتألقة، ونجد كذلك الليدي ماكبث تقوم، وخلال نومها بالأداء، بيديها، لحركات غريبة متكررة، كما أنها كانت تمشي أثناء النوم، كما لاحظ الطبيب والوصيفة، وكانت تتكلم خلال نومها، وتكثر من حركات بيديها تشبه عمليات غسل اليدين أثناء اليقظة، وكما لو كانت تعبر رمزيا، في محاولتها لتنظيف يديها خلال الأحلام، من تلك الدماء والذنوب التي انغمست فيها، هي وزوجها، خلال اليقظة على نحو متواصل وعنيف(33).

هكذا يكمل الخيال الفراغات والنواقص في الشخصيات والأحداث، وقد كتبت مسرحيات الحلم الأخيرة لديه والكثير من مسرحياته عامة، كي تحاكي خبرات الأحلام، حيث كان يعطي تحديدات قليلة للشخصيات، وما كان موجودًا منها لم يكن أكثر من ظلال أو رتوش خاصة بها، هكذا كان ظهور الشخصيات مراوغًا مخاتلا خادعًا. وفي مسرحية «حلم» A Dream play كان هناك 41 شخصية، إضافة إلى الراقصين، والمغنيين، والموظفين، والأطفال، والبحارة، وتلاميذ المدارس، والذين كانوا يتحركون على نحو مشكالي Kaleidoscopic أمام خلفية من السحب المتجمعة التي تشبه مجموعة من الخيل التي تتصادم وتنهار كما كانت هناك قلاع وحصون مدمرة، هكذا كان المشهد كله أشبه بحلم. وحول الشخصيات الموجودة في هذه المسرحية وكذلك مسرحية «العودة إلى دمشق» كتب سترندبرج يقول: هنا لا يوجد زمان أو مكان، ففوق أرضية من الواقع غير الأساسي أو المهم يتحرك الخيال فيغزل أنماطًا جديدة، أشبه بمزيج من الذكريات والخبرات والتخيلات الحرة المنطلقة غير المترابطة والمرتجلة، هنا تنقسم الشخصيات وتتكرر وتتعدد وتتبخر وتتكثف وتتفرق وتتجمع لكن شعورًا واحدًا يكون هو المتحكم فيها، ألا وهو شعور الحالم وتفكيره(34).

أما في مسرحية «العودة إلى دمشق» فتبدو شخصيات عديدة من شخصيات المسرحية السبعة عشرة، مثل الشحاذ والمجنون وغيرهما، أشبه بجوانب من شخصية الغريب ذاته، ذلك الذي يمثل شخصية كاتب المسرحية نفسه، أشبه بنتاجات لخياله، ربما صورة من صور أحلامه، وتظهر هذه الشخصيات على المسرح، فتصور أكثر منها شخصيات فعلية لأشخاص واقعيين.

(*) السَّقُوبة: روح شريرة زُعم أنها تتخذ شكل امرأة لكي تُضاجع الرجال أثناء نومهم. (قاموس المورد الحديث)

(**) الحَضُون: روح شريرة يزعمون أنها تُلم بالنيام وأنها، بخاصة، تجامع النساء ليلا. (قاموس المورد الحديث)

الفصل الخامس

عملية الإبداع في الأدب

الإبداع، ما هو؟ كيف يحدث؟ وكيف يستمر؟ كيف تبزغ اللحظات الإبداعية وكيف تنمو وترتقي وتتوهج؟

يذكر الكاتب الأمريكي هنري ميللر(1891-1980) أن الكاتب النرويجي كنوت هامزن (1859-1952) قد ذكر مرة أنه كتب قد يقتل الوقت، ويعلق ميللر أن هامزن حتى لو كان صادقا، فقد كان يخدع نفسه، وذلك لأن الكتابة تشبه الحياة، رحلة من أجل الاكتشاف، وهذه الرحلة، في جوهرها، رحلة ميتافيزيقية، طريقة للاقتراب من الحياة على نحو غير مباشر، محاولة لاكتساب رؤية كلية وليس جزئية حول الكون، ويعيش الكاتب حياته متحركا بين العوالم العلوية والعوالم السفلية، لكنه يختار طريقه الخاص من أجل أن يصبح هو ذاته طريقًا خاصا في النهاية، لقد بدأت - يقول ميللر - رحلتي الخاصة بالكتابة من خلال حالة من الفوضى العارمة والعتمة المطلقة في مستنقع أو أرض خصبة من الأفكار والانفعالات والخبرات، وحتى الآن، فإنني لا أعتبر نفسي كاتبا، بالمعنى العادي للكلمة، إنني مجرد رجل يحكي قصة حياته، وهي عملية تبدو لي لا نهاية لها، إنها تشبه عملية التطور للعالم، وهي عملية لا نهاية لها البتة، وهي أشبه بتحول دائم ما بين الداخل والخارج، وعبر عدد كبير جدًّا من الأبعاد والمستويات، وبحيث إنه، وفي موضع ما عبر ذلك الطريق الطويل، قد يكتشف المرء شيئًا يكون مهمًّا ويستحق أن يسرده أو أن يحكيه، وبطريقة تكون مهمة أيضًا، لقد بدأت بالفحص لأساليب وتكنيكات الكتاب الذين أعجبت بهم حد العشق؛ نيتشه ودستويفسكي وهامزن، وحتى توماس مان، لكنني أعتبر مان الآن مجرد صانع ماهر، صانع لقوالب الطوب، مجرد حصان جر أثقال ملهم أو موهوب(1).

ويقول ميللر أيضًا عن معاناته من أجل أن يكتشف أسلوبه الخاص في الكتابة: لقد حاكيت كل أسلوب على أمل أن أجد الإلماعة أو الومضة التي تشير إلى ذلك السر الذي يأكل القلب والخاص بكيفية الكتابة لكني وصلت أخيرًا إلى نهاية محتومة، حالة من اليأس والاكتئاب، عرفها فقط قليل من البشر، وذلك لأنه لم يكن هناك أي فارق أو فاصل بين كوني كاتبا، وكوني إنسانا، وأن فشلي ككاتب يعني فشلي كإنسان، وقد فشلت، أدركت أنني لم أكن شيئًا، بل أقل من اللا شيء ذاته، كمية سالبة، وعند هذه النقطة، في قلب بحر الظلمات هذا، بدأت أكتب أيضًا، بدأت من شخبطات، ألقيت كل شيء وراء ظهري، حتى هؤلاء الذين أحببتهم، ثم وعلى نحو مباشر، بدأت أسمع صوتي الخاص، صوت غنائي الخاص، وقد كان صوتًا منفصلا، وحيدًا، متمايزًا، منفردًا، ومستمرًّا، ولم يعد يهمني، بعد ذلك، ما إذا كان ما أكتبه رديئًا، فالرداءة والحسن لفظان سقطا من قاموسي، لقد قفزت بقدميَّ الاثنتين نحو عالم الجماليات، وهو عالم الفن غير النفعي وغير الأخلاقي، وقد أصبحت حياتي ذاتها عملا فنيا، لقد وجدت صوتي في النهاية، وصرت إنسانًا متسمًا بالكلية مرة

أخرى، لكني أيضًا أقوم بتطوير قدرتي على الإدراك، والتفهم، والتحليل، والتركيب، والتصنيف، والحكي والصياغة، وذلك كله في آنٍ واحدٍ معًا(2).

إن عملية الإبداع هي فعل أو نشاط نفسي اجتماعي كلي يقوم به الإنسان المبدع ويترتب عليه ظهور منتج إبداعي جديد يتميز بالجدة والأصالة والمناسبة، وهذه العملية هي مزيج من النشاطات المعرفية والمزاجية والدافعية والأدائية والاجتماعية التي يقوم بها المبدع وهو في سبيله للوصول إلى هدفه وهو المنتج الإبداعي الذي يقوم بعد ذلك بتوصيله في شكل رسالة أو منتج إبداعي مناسب إلى الآخرين.

هكذا قدم والاس متأثرا بوليم جيمس، الذي قال إن الحياة العقلية سلسلة من الوقائع المتفاعلة، قد تكون أي منها في أية لحظة بداية أو مشتملة أو نهاية لواقعة أخرى؛ تصورا لعملية الإبداع يشتمل على أربع مراحل كما يلي:

1- الإعداد: وهي المرحلة التي تبحث فيها المشكلة من جميع الاتجاهات والتي يكتسب المرء فيها عن طريق الملاحظة والتذكر مجموعة من الحقائق والكلمات وقواعد التفكير أو ما سماه هوبز بالتفكير المنظم Regulated thinking.

2- الاختمار: ولا يحدث هنا تفكير إرادي أو شعوري، بل ما يحدث هو سلسلة من الوقائع العقلية اللا إرادية أو اللا شعورية، وقد يقضي وقت هذه المرحلة في عمل ذهني شعوري أو في نشاطات أخرى، أو في الاسترخاء دون أي مجهود عقلي شعوري، وفي الأشكال الأكثر تعقيدا من التفكير الواعي في المشكلة الخاصة التي يثور بشأنها الاهتمام، بل إن هذه الفترة يجب أن تقضى بطريقة ما بحيث لا يسمح لأي شيء بإعاقة النشاط الحر للا شعور، ومن ثم فإن هذه المرحلة يجب أن تشتمل على كمية كبيرة من الاسترخاء الذهني الفعلي.

3- مرحلة الإشراق: وفيها تظهر الأفكار بطريقة مفاجئة وغير متوقعة، أي تحدث ومضة فورية لا تستطيع أن تؤثر فيها – كما يقول والاس – بأي مجهود إرادي مباشر، وهي تحدث بعد عدد كبير من المحاولات والتداعيات غير الناضجة.

4- مرحلة التحقيق: وهي تماثل مرحلة الإعداد في أنها شعورية ويستخدم المبدعون هنا القواعد المنطقية والرياضية للتحكم في أفكارهم(3).

وقد ثارت خلافات عديدة حول هذا التقسيم، ورغم اتفاق معظم الباحثين على أهمية فترتي أو مرحلتي الإعداد والتنفيذ؛ فإنهم يختلفون بصدد ما قيل حول الاختمار والإشراق، كما أن الأمر الجدير بالذكر هنا أن عملية الإبداع لا تكون، في واقع الأمر، متتابعة هكذا على نحو ثابت أو نمطي أو يمكن توقعه، وفقا لهذا التصور الذي طرحه والاس، بل تكون أشبه بالمجموعة المتفاعلة المتداخلة من المراحل والعمليات التي تتحرك حركة بندولية كما أشار أرنهايم وعلماء مدرسة الجشطلت، أو في شكل مجموعة من الوثبات كما أشار سويف. ونقدم الآن ملخصا لبعض

الدراسات التي أجريت على عملية الإبداع في البيئة المصرية، وهي دراسات تندرج، على نحو كبير، ضمن هذا الإطار التفاعلي الجشطلتي الذي سبقت الإشارة إليه.

وتعتبر الدراسات النفسية التي أجريت في مصر حول عملية الإبداع في الشعر وفي الرواية وفي المسرحية وفي القصة القصيرة بمثابة المشروع البحثي المبني على أساس التراكم والتكامل للإلمام بمعظم جوانب ظاهرة الإبداع الأدبي. ونعرض باختصار شديد لهذه الدراسات هنا، حيث إنها الآن منشورة ومتاحة أمام القارئ العربي.

1

في دراسته الرائدة حول الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة كان تأثر سويف واضحا بالمنحى الجشطلتي في علم النفس وخاصة من منظور كيرت ليفين K. Lewin وشولسة وأصحاب نظرية الجمال. وقد استخدم سويف في دراسته هذه أدوات منهجية هي تحليل المضمون والاستبيان (أو الاستخبار) والاستبار (أو المقابلة) وتحليل المسودات وتكونت عينة الدراسة من سبعة من الشعراء من مصر وبلاد عربية أخرى وكانت أهم النتائج التي توصل إليها:

أ- أن العملية الإبداعية في الشعر لها جذورها الممتدة بدرجة كبيرة في حياة الشاعر الماضية.

ب- عندما يواجه الشاعر خبرة حية حيوية جديدة، فإن عقله يبدأ في المزج بين الخبرات الماضية والخبرات الجديدة.

جـ- أن هذا المزج قد يكون غير كامل، ومن ثم يحدث تسارع وارتفاع في التوتر وفقدان للاتزان النفسي.

د- أن العملية الإبداعية هي محاولة الشاعر الخاصة لتجاوز أو عبور التوتر واستعادة التوازن المفقود.

هـ- أحد الملامح الخاصة المميزة للعملية الإبداعية في الشعر هي الحاجة إلى النحن التي تحاول الأنا المبدعة الوصول إليها أو تحقيقها.

و- تلعب الخصائص الفراسية، أي ما تثيره الأشياء والمواقف من تعبيرات انفعالية إنسانية كأن تكون الصحراء متجهمة، والموسيقى مرحة.. إلخ، دورها الكبير في اختيار الشاعر للكلمات والصور والموضوعات الرئيسية في قصائده.

ز- القصيدة الإبداعية هي ناتج المحاولات الإبداعية من قبل الشاعر لتنظيم خبراته الإبداعية داخل إطار إبداعي.

ح- لا يتقدم الشاعر خلال إبداعه للقصيدة من بيت إلى بيت، ولكنه يتقدم من مجموعة من الأبيات إلى مجموعة أخرى، ويكون هذا ممكنا من خلال وثبات إبداعية. وهكذا فإن القصيدة لا تتكون من أبيات ولكن من وثبات والكل سابق على الجزء في الإبداع الشعري.

ط- وأخيرًا، فإن العملية الإبداعية في الشعر لا تشبه اللعب الحر ولا التهويم أو أحلام اليقظة الطليقة؛ وذلك لأنها تحدث غالبًا ضمن حدود خاصة بالأطر الفنية والثقافية واللغوية والاجتماعية(4).

وما زالت هذه الدراسة منذ طبعتها الأولى في أوائل الخمسينيات تؤثر على مجالات علم النفس والأدب والنقد الأدبي والفن في مصر والوطن العربي بدرجة واضحة.

2- الإبداع الروائي والمسرحي:

في عام 1979 نشر حنورة كتابه حول الأسس النفسية للإبداع الأدبي في الرواية، والذي كان عبارة عن رسالته للماجستير التي أنجزها تحت إشراف مصطفى سويف، وقد استخدم في دراسته هذه الاستبيان، والاستبار، وتحليل المضمون، وتحليل المسودات، وهي نفس الأدوات التي استخدمها سويف في دراسته، لكن عينة حنورة كانت أكبر نسبيا، فقد تكونت من 24 كاتبا من المشاهير(نجيب محفوظ مثلًا) و12 كاتبا من غير المشاهير. وقد اشتملت دراسة حنورة هذه على تحليلات عديدة لمسودات كتاب عرب وأجانب. كما أنه قام أيضًا بعد ذلك بتحليل كتابات ومسودات لتوماس وولف وهنري جيمس، وقام أيضًا بتحليل كتاب كامل حول إبداع توماس مان لروايته «دكتور فاوستوس»، ويمكننا أن نلخص أهم النتائج التي توصل إليها حنورة فيما يلي:

(أ) أن العملية الإبداعية في الرواية تتكون من مرحلتين كبيرتين هما: الإعداد والتنفيذ.

(ب) تشتمل مرحلة الإعداد على: الاهتمامات المبكرة بالأدب. وعادات الكتابة. وتجميع البيانات وتسجيل الملاحظات. ومواصلة الاتجاه الذي هو توجه إبداعي يعتمد على الإدراك والذاكرة والخيال. واختمار الفكرة أو تبلورها.

(جـ) تشتمل مرحلة التنفيذ على: جلسات الكتابة. والتخطيط للكتابة. والتركيز الإبداعي. لا يعتبر عامل مواصلة الاتجاه عاملا أحادي البعد، بل هو عامل متعدد الأبعاد، فهو يشتمل على عوامل إدراكية وخيالية وتقييمية وانفعالية ومزاجية وإيقاعية وجسمية.

(د) لا يتم إنجاز الإبداع الروائي من خلال مراحل منفصلة كما كان والاس يقول، ولكن من خلال مراحل متفاعلة على نحو مستمر.

(هـ) يكون الكل سابقا على الأجزاء خلال كتابة الرواية، وهو ما توصل إليه سويف أيضًا، ومن ثم التأكيد لبعض الفروض الجشطلتية.

(و) يلعب المجتمع دورا حاسما قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية(5).

في عام 1980 نشر حنورة دراسته الثانية حول الإبداع في المسرح ومن خلال أدوات مماثلة وعينات مقاربة، وتوصل إلى نفس النتائج تقريبا مع توسيع أكبر لحدود التفسيرات النظرية التي قدمها. فقد أكد في الدراسة أن الكاتب المبدع ينجز مسرحيته المتميزة من خلال أساس نفسي فعال يتكون من أبعاد جمالية ومعرفية وانفعالية واجتماعية، وهي فكرة طورها حنورة في عديد من دراساته بعد ذلك(6).

3- الإبداع في القصة القصيرة:

قام مؤلف الكتاب الحالي بإنجاز رسالته للماجستير عام 1980 تحت إشراف مصطفى سويف أيضًا، وكان عنوانها «العملية الإبداعية في القصة القصيرة»، وقد نشرت بعد اثني عشر عاما تحت عنوان «الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة»، بعد إدخال تعديلات كثيرة عليها لم تمس الجوهر، وقد تمت الاستفادة في هذه الدراسة من سويف وحنورة على نحو واضح. وتكونت عينة الدراسة من خمسين كاتبا وكاتبة للقصة القصيرة من مصر خاصة، وكانت أداة البحث الرئيسية عبارة عن استبيان مكون من 450 بندًا تتناول الجوانب المختلفة لعملية الإبداع في القصة القصيرة (إضافة إلى استخدام أدوات أخرى مثل تحليل المضمون والاستبار).

وقد اقترح مؤلف هذا الكتاب أن عملية الإبداع في القصة القصيرة تشتمل على ست عشرة عملية فرعية، هي على التوالي: تكوين الإطار – العمليات الإدراكية – عادات الكتابة – التركيز – الدوران حول العقبات والأفكار والصور الغامضة – حالات القلق والتعب العقلي – الاسترخاء – الاكتشاف المفاجئ للأفكار – العمليات التنظيمية – التنفيذ – التقييم – التعديل – حالة السيطرة على العمل – العمليات اللا إرادية – العمليات الاجتماعية.

واستخدم المؤلف أيضًا أسلوب التحليل العلمي بطريقة المكونات الرئيسية لهوتلنج (وهو إجراء نادر الاستخدام في دراسة العملية الإبداعية في الأدب)، وكشف له هذا التحليل عن أن العملية الإبداعية في القصة القصيرة تشتمل على ثلاثة أبعاد أو عوامل رئيسية هي: التنظيم الإبداعي للمدركات، وعامل التركيز، ثم العامل الاجتماعي. ورغم أن التحليل العلمي قد تم على عينة صغيرة نسبيا (50 كاتبا) مما قد يحد من فرصة التعميم لهذه النتائج، فإنه ألقى أضواء عديدة على طبيعة البنية الخاصة بعملية الإبداع في القصة القصيرة(7).

الجدير بالذكر أن هذه الدراسات حول العملية الإبداعية في الأدب، رغم قلتها، وتباعدها الزمني، كانت تنطلق أساسا من توجهات موضوعية إمبريقية في مناخ ساده التحليل النفسي بدرجة كبيرة، فقد تم التأكيد على أهمية الدراسة الموضوعية للأدب وللأديب، وفي إطار تكاملي أكثر شمولا وعمقا، يضع في اعتباره الأبعاد المختلفة المتفاعلة في ظاهرة من أشد ظواهر السلوك الإنساني تعقيدا، وهي ظاهرة الإبداع الفني. وخلال ذلك تم التأكيد على أهمية البعد المنهجي من حيث اختيار الأدوات الدقيقة وتطبيقها على عينات كبيرة نسبيا، واستخدام الوسائل المناسبة في حساب صدق

وثبات وموضوعية الأدوات. ثم استخدام الطرائق الإحصائية الدقيقة والمضبوطة لتحليل وضبط وتعميم النتائج، وذلك في دراسة ظاهرة هرب فرويد من دراستها بشكل مباشر، واعتبرها يونج أشد ظواهر السلوك الإنساني مراوغة وهروبا من محاولة الإنسان فهمها أو الإمساك الكلي بها(8).

لحظات الكتابة:

والهدف الأساسي من هذه اللحظات هو تهيئة الظروف المناسبة التي يمكن أن تتضح فيها الفكرة أو تنضج، أي أنه تكون هناك شروط معينة يرى المبدع، وقد لا يرى، ضرورة توفرها حتى يوجد المناخ النفسي المناسب الذي يمكن أن تتيسر فيه الأفكار أو يسهل الوصول إليها خلاله، وتختلف الشروط الضرورية لهذه العملية التنظيمية باختلاف المبدع واختلاف ظروفه، فبوشكين مثلًا كان يفضل الكتابة في الخريف، وكان روسو وديكنز يفضلان الكتابة صباحا، بينما كان بايرون ودستويفسكي يكتبان مساءً، وكان تشيكوف يكتب في شبابه على حافة النافذة، أما ليرمنتوف فكان يكتب أشعاره على أي شيء يقع في يده، وليس من الضروري أن يكون ورقًا، وتولستوي لم يكن يجلس للكتابة إلا بعد أن يكون على مكتبه رزمة من الورق الجيد، ولم يكتب الشاعر الفرنسي بيرانجيه أغانيه إلا في المقاهي الرخيصة، وكان إيليا أهرنبورج كذلك يجد جو المقاهي مناسبا للكتابة، والأمر صحيح لدى الروائي المصري الشاب وحيد الطويلة الذي لا يكتب رواياته إلا وهو جالس في المقاهي(9).

وقد أشار مارك توين أيضًا إلى أنه لا يستطيع العمل إلا وهو راقد في سريره كي يكون الوصول إلى الحالة الخاصة بالصور العقلية الشبيهة بالحلم ممكنا، إن الأمر هنا شبيه بتلك الحالة التي يمكن تسميتها حقا بالتأليف الذي تنهض فيه الصور أمام الكاتب كأشياء حية، ثم عند اليقظة يبدو له أنه يمتلك مجموعة كلية متمايزة من المادة، فيتناول ورقة وقلما ويكتبها في الحال وبلهفة لا حد لها(10).

وقد كتبت الناقدة والشاعرة الأمريكية آمي لويل عن خبراتها الإبداعية تقول: الشيء الأول الذي أفعله عندما أكون واعية بقرب مجيء قصة هو أن أبحث عن ورقة وقلم، إن الأمر يبدو كما لو كان التحديق البسيط أو العابر في الورقة البيضاء يعمل على تحويلي إلى حالة شبيهة بوعي ما قبل الشعور، إنني أجد أن التركيز الذي أحتاجه من أجل ذلك مشابه في طبيعته للإغفاءة(11).

ذات مرة طُلب رأيي في أعمال أدبية، قصصية وروائية، تنتمي إلى أجيال متتابعة في مصر، وقلت إنها تفتقر إلى الخيال، وقد قال لي الأديب الراحل إبراهيم أصلان، في حوار شخصي، إن مجرد الوصف لمشهد ما في الحياة بدقة شديدة قد يستثير الخيال بدرجة كبيرة، وقد اقتنعت برأيه كثيرا بعد ذلك.

كتب الشاعر الأمريكي ستيفن سبندر أن القصيدة تشبه الوجه الذي يكون الإنسان قادرا على تصوره بصريا بوضوح بعين ذاكرته.. إن مهمة الشاعر هي إعادة إبداع هذه الرؤية(12).

وهناك الكثير من الحالات والظروف التي تكرر ذكرها لدى المبدعين في هذا السياق، كما يلي:

ركوب سيارة أو قطار أو طائرة، المشي للتنزه، الاستحمام، القراءة بغرض المعرفة أو الاستمتاع، الاستماع للموسيقى، الإغفاءة، الاستيقاظ أثناء الليل (حالة شبه النوم)، الأحلام تحت تأثير المخدرات، التأمل، التحديق في بعض الأشياء.

إن الحالة الأساسية لعملية الانتباه المختلف خلال هذه النشاطات تتفق مع الحالات غير العادية للعقل التي تحدث أثناء عمليات التخيل البصري وكذلك التنوير أو الإشراق الإبداعي.

إضافة إلى هذه الظروف أو الشروط العامة كتب بعض المبدعين عن بعض الشروط الشخصية الغريبة التي اعتقدوا أنها تساعدهم على الإبداع، والعديد من هذه النشاطات ذات طبيعة حسية خاصة بحاسة معينة، وقد أشار بيتر ماكيلر إلى هذه الشروط أو الحالات باعتبارها هاديات أو معينات حسية Sensory cues فمثلًا: كان الشاعر شيللر يُستثار بواسطة رائحة التفاح المتعفن الذي كان يحتفظ به دائمًا في مكتبه، وكان صمويل جونسون يتكلم دائمًا عن حاجته إلى سماع هرير القطط المسرورة وإلى قشر البرتقال وكوب من الشاي كي يكتب. وكان بروست يكتب في غرفة عازلة للصوت. وكان كبلينج يحتاج إلى حبر أسود قاتم كي يكتب. وكان كانط يكتب في نفس الوقت كل يوم وهو جالس في سريره محدقا في برج أمامه (وعندما بدأت شجرة في النمو وإعاقة تحديقه إلى البرج أصيب باضطراب وطالب بقطع الشجرة حتى نُفذ طلبه). وكان روسو يفكر عاري الرأس في ضوء الشمس الساطع الحار. وكان بيتهوفن يصب ماءً باردًا على رأسه معتقدًا أن ذلك ينشط ذهنه. وكان روسيني يغطي نفسه بمجموعة من الأغطية والبطاطين بينما يؤلف موسيقاه. وكان تشارلز ديكنز يقوم بتحويل سريره في اتجاه الشمال، معتقدًا أن القوى المغناطيسية الموجودة في الشمال ستساعده على الإبداع. وأكد الشاعر ستيفن سبندر أنه كان يعتمد كثيرًا على القهوة والطباق (التبغ) أثناء الكتابة، وكان يعتقد أن ذلك يزوده بنوع من الصلة بالعالم الخارجي (حيث إنه أثناء التركيز الإبداعي، قد يفقد المرء إحساسه تماما بوجوده وبكيانه الواقعي)(13). أما ماركيز فقال إنه يحتاج إلى أن يكون في الصباح في جزيرة مهجورة، وفي المساء في مدينة كبرى، في الصباح يحتاج إلى الهدوء، وفي المساء إلى بعض الخمر والأصدقاء المخلصين كي يتسامر معهم(14).

يذكر هاري ليفي H. Levy أن لامينيه Lammanis كان يفضل العمل في غرفة لها ظلال قائمة، وأن دانونزيو D'annunzio وفروست R. Frost كانا يفضلان العمل ليلا، بينما كان إميل زولا E. Zola يفضل العمل في ظل أضواء صناعية نهارًا، وكان كبلنج R. Kipling يكتب بأشد الأحبار زرقة.. وكان موزارت Mozart يفضل أن يقوم بتمرينات معينة قبل عمله، بينما كان دي موسيه De Musset يعتقد أنه تسهل عليه عملية قرض الشعر إذا ارتدى ملابس العظماء(15)، وقد أكد ترومان كابوت: إنني لا أستطيع التفكير ما لم أكن مستلقيا وفي يدي سيجارة وبجانبي قدح من القهوة، ثم أشرب الشاي بعد الظهر(16) وحذر جيزيلين B. Ghislin من الاعتماد الكبير على مثل هذه الظروف قائلا إنه كلما قلَّت حاجة المبدع إلى الاعتماد على

الأشياء والظروف الخارجية كان أكثر أمنا وأكثر بعدًا عن الظروف الطارئة والمثيرة للاضطراب، فالذي يلجأ إلى الاعتماد على الكحوليات، أو على ورقة ذات حجم معين، أو على بيئة معينة مفضلة لديه لتسهيل عمله، يقوم بتضييق حرية العمل على نفسه، ولذلك فقد يلجأ إلى الضوابط الآلية أو السحرية بدلا من الاعتماد على مهارته وبراعته وحساسيته(17). ولعل أوضح مثال على ذلك هو ألدوس هكسلي A. Huxley الذي لجأ في نهاية حياته إلى استخدام العقاقير المهلوسة مؤكدا أهميتها في النشاط الإبداعي(18) هذا رغم ما بينته بعض البحوث الحديثة من آثارها الضارة على الوعي والتفكير(19).

كذلك انعكست تقلبات بلزاك في حياته بشكل كبير، لكن أعماله اتسمت في عمومها بالرؤية المتماسكة والاتجاه المحدد، لقد تقلب بلزاك بين ملذات العمل وملذات اللهو، وقد اتسم سلوكه فيهما معا بالظروف، فعندما كان يعمل كان برنامجه يتشكل على النحو التالي: العشاء في الساعة السادسة بعد الظهر، ثم النوم حتى الواحدة (صباحا) والعمل حتى الثامنة (صباحا) ثم الراحة حتى التاسعة والنصف (صباحا)، ثم يتناول قدحا من القهوة ويعمل ثانية حتى الرابعة عصرا، ومنذ الرابعة حتى العشاء في السادسة مساء قد يستقبل زواره أو يذهب خارج المنزل أو يغتسل ثم تبدأ الدورة ثانية، وقد كان بلزاك يستطيع أن يحافظ على هذه الدورة لعدة أسابيع، وأثناء حالة العمل كان يتناول القليل من الطعام والشراب، ولكن هذه الفترات المقتصدة في الطعام يتم استبدالها فيما بعد بحفلات صاخبة يستطيع أن يفرغ فيها في جوفه أربع زجاجات من شراب الفوفري Vauvray دون ظهور أي أثر عليه، كما أنه يلتهم بنهم حد الامتلاء والتخمة كميات كبيرة من محار البحر وشرائح اللحم، ومن الأشياء النمطية المعروفة عن انبساطية بلزاك القريبة من الهوس أنه قد اتخذ لنفسه شعار أسرته، كما أنه أضاف إلى اسمه المقطع (دي) ليكون (أونوريه دي بلزاك) رغم عدم وجود هذا المقطع في اسمه الأصلي، وذلك حتى يظن الناس أنه ينتمي إلى عائلة نبيلة، وبالإضافة إلى ذلك فقد كان بلزاك يرتدي ملابس فاخرة تماما، وقام بتأثيث بيته بشكل يدل على الثراء الفاحش والذي لم يكن حقيقيا في واقع الأمر، وقد كان بلزاك يتكلم كثيرا، ورغم أنه كان كريما ومضيافا ومسليا، فإنه كان يصبح في أحسن حالاته عندما يجلس على الأرض، ورغم أنه كان يقوم بعمله بطريقة شاقة وعنيفة، فإنه نادرا ما كان يفي بالتزاماته ومواثيقه، وقد كان هذا يرجع في جانب منه إلى أنه كان يقوم بتصحيح وإعادة تصحيح مخطوطات رواياته عدة مرات، فقد كانت هناك تسع وعشرون مسودة لروايته «بيريت» Pierrettet، وقد كان يخترع حكايات مبالغًا فيها حتى حول ممتلكاته وأشيائه المنزلية، فالخاتم الذي أُعطي له في فيينا قال إنه كان مسروقا من ملك المغول، وقهوته التي يحتسيها كانت تحتاج بصفة خاصة أن تكون من تركيبة فريدة، وقد أكد أن الشاي الذي يتناوله كان جزءًا من هدية قدمها إمبراطور الصين إلى إمبراطور روسيا، وقد قام على رعاية نباتات الشاي، كما قال، كبار الموظفين في الصين، وقامت العذارى قبل الفجر بقطف أوراقها، ثم حملنه مع أغنية خاصة وألقينه عند أقدام الإمبراطور، وقد كانت عصا المشي التي يعتمد عليها بلزاك مطعمة بالجواهر الثمينة، وعندما مات في سن الواحدة والخمسين كان مديونا بحوالي 83500 فرانك، رغم أن ممتلكاته الثمينة كانت تُقدر بضعف هذا المبلغ.

ويوضح بعض الباحثين أن الميكانزم الدفاعي الهوسي الذي سيطر على بلزاك كان يكمن، في حقيقة الأمر، في أنه كان يعمل لفترة طويلة من أجل حماية الذات ضد الاكتئاب الذي هو خاصية أساسية تكمن وراء الهوس والتظاهر بالمرح؛ فإسراف بلزاك وإفراطه وبهرجته وزهوه وتكبره وعاداته، كلها، كانت محاولات لتقوية عاطفة اعتبار الذات لديه، وكذلك كان الجهد الهائل للأعمال الكبيرة، التي لم تكتمل لديه، مرتبطا بتصورات خيلائية تتصف بالميل نحو العظمة، فبعض الكتاب يكتفون بالكتابة عن قطاع صغير من المجتمع، وقد يفشلون إذا خرجوا عن هذا القطاع وكتبوا عن غيره، أما بلزاك فأخذ على عاتقه الكتابة عن المجتمع ككل، عن الحالة الإنسانية الكلية باعتبارها موضوعه الخاص، وقد حاولت الكوميديا الإنسانية، التي هي عمله الكبير، أن تعبر عن هذه الحالة، وقد كان بلزاك يقول: باستطاعتي أن أحمل مجتمعا بأكمله في ذهني. وقد توفرت له معرفة فنية مدهشة تقوم على أساس الملاحظات التفصيلية للواقع، وعندما كان يصف كيف كانت الطبقات الفقيرة تعيش أو كيف يعمل المرابون أو يقوم الصحفيون بأعمالهم، فإن المرء منا لا بد وأن يتوفر لديه اليقين بأن بلزاك كان يعرف جيدًا ما يكتب عنه، فقد توفر لديه حب كبير للحقيقة، وقد كان خياله شديد الخصوبة، لكنه كان خيالا يستمد جذوره من أرض الواقع الخصبة، وقد كانت شخصياته أشبه بتكثيفات وتضخيمات لمظاهر الواقع المحيطة به، ويقول أنطوني ستور إن حقيقة أن شخصيات بلزاك أكبر مما هو متاح في الواقع هي سمة من سمات التضخيم الهوسي للذات(20).

إن هذه اللحظات هي لحظات تنظيمية في المقام الأول، فمن خلالها، أو في ظلها، تحدث حالات استثارة وتحميس أو تحفيز للعمل، لكنها ليست هي المؤدية بذاتها إلى الإبداع، فالإبداع قد يحدث معها، وقد يحدث بدونها أيضًا، وهي قد تكون معوقة أو ميسرة للعمل، وربما كانت لها آثار إيهامية أو إيجابية أيضًا، بمعنى أن يعتقد المبدع أنه يبدع أحسن إذا توفرت شروط معينة، رغم علاقتها غير المباشرة أو المبررة بالإبداع، وربما ارتبطت لدى المبدع بمواقف وخبرات معينة كانت لها آثار تدعيمية واضحة لديه، ومن ثم فهو قد يفضل وجود هذه الشروط التنظيمية لأنه قد يشعر في ظلها بإحساسات تريحه وتدفعه للعمل، وقد تكون الآثار التدعيمية لهذه الشروط التنظيمية خلال إنتاج الأعمال المبكرة للمبدع.

والأمر يبدو هنا، كما لو كان أن هذه الشروط والظروف والحالات التي سماها ماكيلر مساعدات حسية هي بمثابة طقوس وعادات تسهل عمليات الإبداع والإنتاج، لكنها تكون أيضًا في بعض الحالات، كما لدى سبندر مثلًا، وسيلة للتحكم في الاستغراق والتركيز، ومن ثم عدم انقطاع صلة المرء المبدع بالعالم المحيط به، وبشكل عام يتحدث المبدعون عن أن هذه الحالات تزيد من عمليات التركيز وترفع من قدرة المبدع على التصور البصري وتساهم بشكل خاص أيضًا في العمليات الخاصة بفتح المبدع لبوابات عالم الخيال، وتشير بعض الكتابات إلى أن هذه الأشياء في حد ذاتها لا قيمة لها، وأن المهم هو اعتقاد بعض المبدعين في قيمتها واعتماده عليها، بدليل أننا نجد مبدعين كثيرين لا يذكرون لنا شيئًا عن دور هذه الحالات والمعينات في عمليات إبداعهم، الأمر كله مرجعه إلى ارتباط هذه الحالات بعمليات الاقتراب من الصور العقلية والخيالية المناسبة، والنقص الخاص المصاحب لها فيما يتعلق برقابة الأنا الصارمة، وكذلك حرية المبدع في ظلها في

الخلاص من الأفكار المتجمدة والقوالب النمطية من التفكير وقدرته خلال ذلك على التوحد مع موضوعه بصوره وأفكاره، مع ما تتسم به هذه الصور والأفكار من تلقائية ورمزية، الأمر إذن يكمن في قلب عملية الإبداع التي تحدث داخل عقل المبدع وليس موجودًا خارجه في معينات أو حالات معينة يشترطها المبدع كي يلج ساحة الإبداع، إن هذه الأشياء والحالات هي علامات موضوعة على عتبة الإبداع يمكن أن يلتفت إليها بعض المبدعين ولا يلتفت إليها البعض الآخر، والأمر في جوهره بعد ذلك هو جهد كبير واعٍ وخيال خصب وثقافة عميقة تزود المبدع بالمادة الضرورية للعمل والإبداع.

المراقبة والالتقاط:

المقصود بالمراقبة تلك العمليات الواعية التي يقوم بها المبدع لملاحظة الناس والطبيعة بكل ما فيها من ثبات أو تغير، وكذلك ملاحظة ذاته باعتبارها جزءًا من الطبيعة، وباعتباره فردًا من الناس، أما المقصود بالالتقاط فهو تلك العملية التي يتم من خلالها الوصول إلى مثير أو محرك يمكن أن تتبلور حوله فكرة معينة فنية كانت أو علمية.

فكما يقول يحيى حقي: يأمل الكاتب أن يظل محتفظا بقوته على المراقبة، فأقل هدية توقع في مهد الفنان هي قدرته على مراقبة ما حوله، إنه يجوس خلال المجتمعات فيحسبه الناس غير ملقٍ باله إلى شيء، يتكلم مثلهم ويضحك معهم، لكنه كالإسفنجة تمتص بغير إرادة عصير ما رأته عيناه وسمعته أذناه وأحست به روحه(21).

وقد كان هانز كريستيان أندرسون يحب أن يفكر في حكاياته الخرافية وسط الغابات، كان ثاقب البصر يرى كل أنحاء وكل شق في قطعة صغيرة من لحاء الشجر، كما لو كان يراه بعدسة مكبرة، ومن مثل هذه الأشياء الصغيرة الدقيقة، كان يسهل عليه أن ينسج خيوط حكاية من حكاياته الرائعة الشهيرة(22) ويذكر ماكيللر أن بعض الرسامين يقوم بجمع متكرر لموضوعات طبيعية مثل أجنحة الفراشات والزجاج البلوري والمرجان من البحر الأبيض المتوسط، والطحالب من البلطيق لاستخدامها فيما بعد كمثيرات للعمل أو كأجزاء منه(23).

وقد أكد جارثيا ماركيز كذلك أن نقطة الانطلاق الخاصة بالقصة أو الرواية لديه تبدأ من صورة تقف أمام عينيه: لدى الكتاب الآخرين ينبثق الكتاب، على ما أظن، من فكرة، من خطة، أنا أنطلق دائمًا من صورة، إن قصة «قيلولة الثلاثاء»، التي أعتبرها أفضل قصة لي، نشأت من صورة امرأة تسير مع ابنتها في قرية مهجورة تحت شمس حارقة، وقد ارتدت كل منهما السواد وحملت مظلة سوداء. وفي «الأوراق الذابلة» صورة شيخ يأخذ حفيده إلى مأتم، ونقطة انطلاق «ليس لدى العقيد مَن يكاتبه»، هي صورة رجل يقف في سوق بارانكيليا منتظرا سفينة، إنه ينتظر بنوع هادئ من ضيق الصدر. بعد سنوات كنت مرة في باريس أنتظر بالضيق نفسه رسالة، ربما حوالة، فتذكرت هذا الرجل وتمثلت نفس مكانه(24).

لحظات التركيز:

وتهدف عملية التركيز إلى بلورة الفكرة وتوضيحها. وكما يشير ستيفن سبندر S. Spender إلى أنه قد يكون الشاعر قد وهب عقلا رائقا وقويا وموجها، وقد يكون متهورا أو بطيئا.. هذا لا يهم.. المهم هو أن يحدث تكامل بين الهدف والقدرة، للوصول إلى الهدف دون أن يفقد المرء ذاته(25) وهكذا اعتكف مارسيل بروست في حجرته اعتكافا يكاد يكون كاملا. فكان يقضي معظم وقته في الفراش يكتب كالمحموم، في غرفة مبطنة بالفلين ليمنع عنها الصوت، ويغلق جميع النوافذ بإحكام ويملأ جو الحجرة بالمطهرات، وكان يخشى ألا يمتد به العمر ليفرغ من كتابه «البحث عن الزمن المفقود» الذي استمر يعمل فيه بصورة متصلة من سنة 1910 حتى وفاته سنة 1922، وقال نجيب محفوظ لفؤاد دوارة: كنت أكتب وأكتب على أمل أن ألفت النظر إلى كتاباتي ذات يوم، بل كنت أكتب وأنا معتقد أنني سأظل على هذا الحال دائمًا(26).

التركيز، إذن، هو ما يسم المبدع بصفة خاصة خلال عمليات الإبداع الفعلية، حين ينشط الذهن بقوة للعمل في تلك اللحظات التي يشتد فيها التفكير سعيا وراء فكرة ما محددة أو في طريقها للتحدد، من أجل توضيحها ومن ثم تحقيقها، فالاتجاه لا بد له من تحقيق فعلي، وإلا فإنه يظل حبيس وجدان المبدع(27).

ومشكلة الكتابة الإبداعية كما يذكر ستيفن سبندر تتعلق أساسا بالتركيز، والتركيز بالنسبة للكتابة يختلف بالطبع من حالته بالنسبة لحل مسألة حسابية، حيث إنه تركيز للانتباه بطريقة خاصة، وعن طريقه يكون الشاعر واعيا بكل متضمنات الموقف والتطورات المختلفة لفكرته. ويمكن أن نجد خلال لحظات التركيز مثالا لما يمكن أن يكون للعمليات النفسية من سيطرة على بعض العمليات البيولوجية، فعمليات النوم أو طلب الراحة أو تناول الطعام قد تحدث لها إرجاءات، قد تطول وقد تقصر، ما دام هناك عمل إبداعي نشط يمارسه المبدع ويشعر بالمسئولية تجاهه ويحس بأهميته، فالنشاط الإبداعي قد يضفي على بعض هذه العمليات البيولوجية التي قد تضعف العملية الإبداعية، مؤقتا، إذا تزايدت إلى حد كبير أو قد تشق لها طريقا للإشباع من خلال التعب الذي قد يعتري المبدع خلال فترات الإرهاق أو الغلق أو انكسار التركيز، وقد عبر تشيكوف عن هذه الحالة بقوله: لقد كتبت قصة... انكببت عليها الليل بعد النهار، يتصبب عرقي مجهدا نفسي حتى يصاب ذهني بالركود.. مرفقي يؤلمني من الكتابة ورأسي غائم(28).

الدوران حول الفكرة:

الاقتراب من الدوران حول الفكرة من أجل توضيحها أو إكمالها أو تجاوز مرحلة الغموض فيها، وهذه العمليات قد تكون المرحلة المتقدمة من التركيز (أو الاتجاه المباشر نحو الفكرة أو الهدف)، وقد تكون الجزء النشط خلال عمليات الاسترخاء، ومن هنا فإن عمليات الاقتراب تشكل مكونا آخر من مكونات الاحتفاظ بالاتجاه خلال الإبداع، فالاحتفاظ بالاتجاه هو في حقيقته عدم تنازل عن الهدف، ولكن عن طريق مداومة ومتابعة طويلة بأسلوب يتميز أساسا بالمرونة، التي تسمح بالاتجاه نحو الهدف والوصول إليه سواء مباشرة أو بطريق غير مباشر، أي عن طريق سلوك

التفافي يتضمن القدرة على تجاوز الأنماط الثابتة في العلاقات وقبول تحويلات أو زحزحات في هذه العلاقات(29).

في كتابه «كيف تفكر إبداعيا؟» ذكر إليوت هتشنسون E. Huxhinson من جامعة كامبردج عددا من النصائح الموجهة للمبدعين في شكل تلميحات تساعد في ميلاد الأفكار الإبداعية، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

1- زِد دافعيتك من خلال توقع حالات الرضا والإشباع المرتبطة بالإنجاز.

2- زد عمليات الإعداد لديك من خلال الاعتقاد بأنه لا توجد مشكلة غير قابلة للحل.

3- اعتقد بأن الإجابة أو الحل أو الفكرة ستأتي، رغم أنه يكون عليك أن تنتظرها أو تبحث عنها.

4- يجب أن تدرك أن الراحة هي أمر جوهري عندما تستعصي عليك المشكلة.

وهذه مجرد مجموعة من النصائح العامة التي قد تكون مفيدة بالنسبة لبعض المبدعين أحيانًا، وقد لا تكون كذلك في مواقف أخرى، والمهم أن ننظر إلى عملية الإبداع بشكل عام نظرة كلية إجمالية متكاملة من خلال وضع الجوانب الإيجابية والجوانب السلبية منها في الاعتبار.

لحظات من الغلق:

عمليات الغلق الذهني قد تطول وقد تقصر، ويتوقف هذا على مدى واقعية المبدع، ومدى إلحاح الفكرة عليه، ومدى اهتمامه بها، ومدى خبرته بالإبداع وعملياته، ومن ضمنها عمليات الغلق الذهني، ومدى تحديده لهدفه وما يتوفر لديه من محافظة على الاتجاه، وكذلك مدى إتاحة أو توفر المعلومات المناسبة، أو الخبرات، عن الموضوع الذي يتم الإبداع بشأنه، وأخيرًا مدى تشجيع أو إحباط الظروف والمستقبلات الاجتماعية له ولإبداعاته، فالفنان، أو المبدع عموما، قد يمر بفترات غلق أو ثبوط في الهمة، وقد تستمر هذه الفترات لسنوات.

يقول الأديب المصري الراحل ضياء الشرقاوي في إحدى رسائله إلى الأديب محمد الراوي: لا أدري كنه هذه العملية - الإبداع!! أتعذب حقيقة ها أنا أخبط، وكأني ألفظ آخر أنفاسي - واحدة يمين وواحدة شمال، وكلهم ليس ضياء الشرقاوي بالتأكيد، وكأنني نسيت الكتابة كلية. هل هي مرحلة جديدة؟ أم هو مجرد هذيان؟

ما هذا الذي أكتبه بالله عليك؟ إني أسألك أنت وكان يجب أن أسأل نفسي. لماذا كلما انقطعت عن الكتابة فترة ثم أعود أجد صعوبة شديدة (ألم يكن يكفي طول هذا العمر من الكتابة؟) هل السبب أن ليس هناك (أصالة)؟ أحس وكأن (موهبتي قد غادرتني) جملة تنسي وليامز اللعينة كلعنة الفراعنة. وإلى متى هذا القلق السخيف المرعب؟ هل نكتب لنتخلص؟ أم نكتب ليزداد عذابنا؟ وما سر هذه

التقلبات الشديدة في أشكال التعبير؟ هل هو نقص الأصالة؟ ليتنا على بعض الشجاعة في أن نفرد شراعنا ونترك سفننا تسير كيف شاءت إلى أين شاءت ولكننا لا نمتلك هذه الشجاعة للأسف. فيوم فوق وألف يوم تحت، وكل لحظة مهدد بأن تفقد شخصيك الأدبية، لونك، طعمك، تحت أقل الظروف (لا أدري كيف انقطع رأفت سليم عن الكتابة 8 سنين ثم عاد؟ وخمسة شهور تفعل في الواحد كل هذا؟)(30).

لحظات من الاسترخاء:

حينما يجد المبدع أنه لا جدوى من الإلحاح في مطاردة الفكرة قد يلجأ إلى الراحة أو الاسترخاء أو ممارسة نشاطات أخرى غير مجهدة ذهنيا كالنشاط الإبداعي، فقد يشاهد أفلام السينما أو برامج التلفزيون أو يستمع إلى الموسيقى.. إلخ، وفي هذه الأثناء تكون الفكرة معه لكنه منشغل بها انشغالا غير مباشر، أو كما تقول دورثي كانفيلد: يمارس المبدع حياته بينما تمارس الفكرة حياتها بداخله.

وليس ما يحدث خلال عمليات الاسترخاء هذه سلبية أو قصور من المبدع، بل هو ممارسة لبعض التكتيكات Tactics أو أساليب المناورة التي علمتها الخبرة له، وقد يسمح هذا الاسترخاء بتبدد الكف أو التعب المتراكم خلال عمليات التركيز والغلق، نتيجة للعمل الشاق والعناء المبذول وراء الأفكار، وفي اللحظات التي يتبدد فيها هذا الكف العصبي المتراكم قد تتاح الفرصة للمبدع في أن يلقي نظرة جديدة وهادئة على فكرته، وقد يلتقط هاديات جديدة لها، ومن ثم قد يتوصل للحل أو إلى فكرة، أو التقاط أفكار جديدة، ولعل هذا هو ما يعطيها صفة التلقائية والمفاجأة والإدهاش، خلال مرحلة الراحة أو ما سمي في التراث بالاختمار، هناك مجموعة من النشاطات التي ينصح بها العلماء وكذلك الفنانون ويعتقد أن هذه النشاطات تزيد من التدفق التلقائي والطبيعي للصور الداخلية، وقد أكد هتشنسون أهمية ما يلي:

1- تنظيم الوقت بحيث يعطي المرء نفسه حرية كاملة للعمل بقدر الإمكان.

2- أهمية العزلة والصمت.

3- تحديد الظروف التي يكون في ظلها أكثر قابلية لأن يكون تلقائيا في تخيلاته وأفكاره ونشاطاته(31).

ومن بين هذه الظروف التي ذكرها أدباء وفنانون وعلماء وفلاسفة وقام صمويل بتلخيصها نجد ما يلي: ركوب السيارة أو القطار أو الطائرة. التريض أو المشي في الأماكن الخلوية. القراءة (ليس بهدف حل مشكلة أو التقاط أفكار معينة). مشاهدة التلفزيون أو أفلام السينما. الاستماع للموسيقى. التأمل وكذلك التحديق في موضوع معين (لوحة، زهرة، طفل، شجرة، بحر.. إلخ). والأحلام بأنواعها المختلفة (أحلام النوم، أحلام ما قبل النوم، أحلام ما بعد النوم، أحلام اليقظة.. إلخ). الاستحمام أو الاغتسال.

وتتفق حالة الاسترخاء أو الانتباه المسترخي الذي يحدث خلال هذه النشاطات مع الحالات غير العادية أو غير المتسمة بالنمطية والتي يمر بها العقل والتي تصاحب حالات التخيل أو الإشراق الإبداعي(32). وقد تحدث ماركيز كذلك عن نشاطاته التي يقوم بها حين يُعاق استمرار تفكيره الإبداعي بطريقة إيجابية فقال: إنني أعيد التفكير في كل شيء من البداية، هذه هي الأوقات التي أقوم فيها بتصليح كل الأبواب والفيش في البيت، بالمفك، وبدهن الأبواب باللون الأخضر؛ إذ إن العمل اليدوي يساعد أحيانًا في إزالة الخوف من الواقع(33).

الإشراق فجأة أو تدريجيًّا:

تعددت الأسماء التي أطلقت على هذه اللحظات ما بين الوحي، الإلهام، الاستبصار، الحدس، الإشراق أو التنوير، كما اختلف المصدر الذي يُعزى إليه حدوثها باختلاف للمراحل التاريخية التي مر بها الإنسان: من ربات الشعر، إلى الما وراء، إلى اللا شعور، ثم إلى العقل الصرف والإرادة البحتة. وقد أكد الكثيرون من الكتاب والعلماء والفنانين والباحثين أهمية صفات التلقائية والمفاجأة في هذه العملية.

هذا بينما أكد آخرون أهمية الإرادة والوعي خلال هذه العملية، فمثلًا إدجار آلان بو E. A. Poe يقول: إن الخطأ كل الخطأ هو أن تفترض هبوط الوحي الصحيح من فوق، إنك لكي تكون مبتكرا ما عليك إلا أن تربط الأجزاء وتركبها بعناية وبصيرة وفهم. وقال تشيكوف A. Chekov أيضًا معززا هذه الوجهة من النظر: إذا أنكر المرء أن العمل الإبداعي يتضمن مشكلات وأغراضا، فإن عليه أن يعترف بأن الفنان يخلق دون تفكير أو عزم سابق، ومن ثم فإذا جاءني مؤلف يتباهى بأنه كتب قصة، دون فكرة مسبقة، وتحت إلهام مفاجئ، فإنني سأسميه مجنونا.

وكان فاليري، كما يذكر أندريه جيد، يسخر مما يسمى الإلهام، ويعلق جيد على ذلك بقوله: إنني لست أشك في أنه كان يرحب بأن يجعل شعاره تلك الكلمات التي قالها فلوبير: الإلهام؟ إنه يعني الجلوس إلى منضدة الكتابة كل يوم، وفي نفس الساعة(34).

إن الشيء الذي لا خلاف عليه لدى كثير من المبدعين هو أهمية العمل.. العمل المكثف المتواصل، مع الوعي والاستبصار بمجال هذا العمل ومكوناته وعناصره، والقدرة على المرونة، والتحرر من القصور الذاتي والسعي نحو الأصالة، فلا شيء ينتج من لا شيء، ولا شيء يمكن أن يوجد ما لم يوجده مبدع، ولا بد للمبدع حتى يوصل أفكاره، من أن يغير دائمًا من طريقته في النظر إلى الأشياء؛ فالمبدع الحقيقي يعرف جيدًا ما هي شروط الأفكار الإبداعية، وما هي محركاتها، كما أنه له دوافعه القوية التي تحركه تجاهها.

الفصل السادس

لا يوجد الكاتب في أعماله بنفسه، كشخص أو إنسان محدد، أو كما نعرفه، بل إنه يكون موجودا كذات متكلمة؛ والذات أكثر رحابة وحرية هنا من الأنا، كما أن الكلام يكون أيضًا أكثر اتساعًا ودلالة من مجرد الحكي أو البوح أو الكتابة. إن الذات المتكلمة هي الذات كما تعبر عن نفسها من خلال اللغة، ذات مفعمة بالدوافع والمخاوف والرغبات، وهي ذات، كما أشار إلى ذلك لاكان وجوليا كريستيفا، وقبلهما فرويد، ليست منفصلة عن التاريخ والوعي والمجتمع وضوابطه وقيوده، ولا عن أساليب الإنتاج وأشكاله وآلياته. إنها ذات تعبر عن نفسها كما قلنا من خلال اللغة، لكنها أيضًا موجودة في اللغة، ومن خلال وجودها في اللغة تعبر عن موقفها الخاص من الآخر، ذلك الموجود في اللغة وخارج اللغة. هكذا تكون هذه الذات المتكلمة ذاتًا منقسمة ما بين عقلها الشعوري أو الواعي أو المعلن والذي يكون محاطًا بالقيود الاجتماعية والتظاهر والارتداء للأقنعة، من ناحية، وبين عقلها اللا شعوري وجسدها ودوافعها ونوازعها ورغباتها، وكذلك وعيها الشقي، ذلك الذي يقف خلف أي تأليف أو غناء، يمكن التنبؤ به أو لا يمكن التنبؤ به، هكذا يتجاوز مفهوم الذات المتكلم المعنى العادي الذي نقصده عندما نتحدث عن الشخصية الإنسانية أو الفرد الإنساني، عن تلك الذات التي تفرح وتحزن وتشعر بالبهجة أو الأسى وتشبه الآخرين ولا تختلف عنهم كثيرًا، أما عندما يبدأ الاختلاف، عندما تعبِّر عن تميزها، عن صوتها الخاص، عن لغتها الخاصة، فإنها تصبح ذاتًا متكلمة، إنها الذات كما تتجسد من خلال اللغة، الذات التي تستخدم الرموز، الذات الرامزة، الشاعرة، المغنية، المصورة، التي تعزف أو ترقص بلغتها الخاصة، بلغة الذات المتكلمة الخاصة، هنا تكون هذه الذات – أو ينبغي – موجودة في أعماق شعورها بالمسئولية، بالصدق، بالحقيقة، بالكشف عن الحقيقة، التي لا تجدها كاملة، أبدًا، وذلك لأنها لا توجد أبدًا بمفردها خلال كلامها، خلال غنائها، فالآخر موجود دائمًا، هنا، وهناك معها، في حياتها، وفي كلامها، هكذا تكون هذه الذات منقسمة أيضًا بين تلك الحقيقة التي تسعى إليها وبين ذلك الآخر الذي يشكل نوعًا من الصدع أو الانقسام بداخلها، هكذا تكون الذات موجودة في اللغة، وتكون ذاتًا تستخدم اللغة، وتكون ذاتًا تتحدث عنها اللغة، وتكون ذاتًا في اللغة، تتجسد من خلالها ولا يكون تجسدها أبدًا كاملًا كما قلنا بسبب وجود ذلك الآخر، الآخر خارج اللغة، والآخر داخل اللغة، في رؤية لاكان للذات المتكلمة يلعب الفراغ دوره الكبير، إنه ملازم للشعور بفقدان المعنى، والعجز عن التوحد مع رموز إيجابية، ومصاحب كذلك للشعور بالغربة والغرابة، الشعور الدائم بالمتاحف الكونية، وأيضًا بوجود صدع ما في المعنى، ومسافة ما دائمة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون.

هكذا قد تقع الذات في براثن الشعور بالخوف على نفسها، ومن نفسها، ومن الآخر الذي هو موجود دائمًا معها وبداخلها، هنا تصيبها رعدة من مواجهتها لنفسها ومن مواجهتها للآخر، ومن ثم تتوق للتوحد مع موضوع ما، مع آخر، مع ذات متكلمة أخرى، تقوم بالتهويم والتحليق ومكابدة الشعور بالانقسام في الوجود، تكون موجودة مع الآخرين ومنفصلة معهم، تحاول أن تقيم صلات مع ذوات

متكلمة أخرى، لكن كل ذات من هذه الذوات قد تكون في نرجسيتها وذاتيتها الموجودة داخل اللغة وخارجها أشبه بالجزيرة المنعزلة.

أشارت دراسات كثيرة إلى أن المبدعين عامة، يتسمون بوجود مستويات مرتفعة من الخصائص الاجتماعية المميزة التي تجعلهم يميلون أكثر إلى: الانطواء، الاستقلال، الاعتداد بالذات، وربما النرجسية والعدوانية أحيانًا، وكذلك الميل إلى الانعزال عن الآخرين والانسحاب من مناسبات اجتماعية كثيرة، ويبدو أن هذه وغيرها تمثل شروطا ضرورية للقيام بعملية التركيز على الإنجاز، وإكمال الأعمال التي لم تكتمل، وتوفير الوقت المناسب للتأمل والتخيل والقراءة ومواصلة الاتجاه الخاص بالمسيرة الإبداعية. لكن الأديب أصبح من الصعب عليه الآن أن ينعزل عن الجمهور، وذلك لأنه يكون مضطرًّا في حالات كثيرة لأن يشارك في ندوة حول أعماله في مؤتمر مثلًا أو في لقاء تلفزيوني أو حوار صحفي أو حفل لتوقيع أعماله الجديدة، أو في معرض للكتاب، وهكذا، بل إن ما يصله من استجابات وردود أفعال إيجابية أو سلبية في هذه اللقاءات قد تجعله أكثر سعادة أو أكثر ميلًا إلى إعادة النظر في بعض الملاحظات وبعض الأعمال.

وهناك أيضًا قائمة أخرى وجدتها البحوث الحديثة تميز المبدعين عامة، ومنهم الأدباء، ومنها، تمثيلًا لا حصرًا: الميل إلى القوة وأن تكون له مكانة متميزة في المجتمع، الحاجة إلى تنوع الخبرات، الطموح، الثقة بالنفس، الانفتاح على الخبرات الجديدة، مرونة التفكير، الخيال النشط الفعال.

ومع ذلك فإن السمات السابقة ليست قاطعة ولا شاملة كاملة أو حصرية، فهناك جوانب أخرى لا بد من وضعها في الاعتبار، لعل أبرزها ما يتعلق بالأسلوب.

نجيب محفوظ: الأسلوب هو الإنسان ذاته

لعل مقولة الأسلوب هو الرجل ذاته التي أطلقها مفكر فرنسي هو جورج بوفون في القرن الثامن عشر في مقالة شهيرة (ترجمها بعد ذلك بقرنين من الزمان الدكتور أحمد درويش ونشرها منذ عدة سنوات بمجلة البيان الكويتية)، لعل هذه المقولة تجد مصدقها الحقيقي في شخص نجيب محفوظ. فالأسلوب الجيد، في رأي بوفون، يتطلب خاصيتين رئيسيتين هما الوحدة والخطة المحكمة، فالأسلوب ليس إلا النظام والحركة اللذين يضع المرء فكره في إطارهما، فإذا ما قيدهما وضيقهما فسوف يكون الأسلوب مغلقا، متوترا، مقتضبا، وإذا ما تركهما تتولى حركتهما في هدوء ولا يلحق بهما إلا ما كان وثيق الصلة من الكلمات أيًّا كانت أناقتها، فسوف يكون الأسلوب منبعثا وسهلا ومسترسلا. إن الروح الإنسانية، لا تستطيع أن تخلق شيئًا من العدم، ولن تنتج إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل. وإنه لكي يكتب المرء جيدا، ينبغي إذن أن يهيمن أولا على موضوعه، وينبغي أن يفكر فيه بالقدر الذي يسمح له أن يرى بوضوح نظام أفكاره، وأن يصوغ ذلك النظام، في قالب متتابع، وسلسلة متصلة، تحمل كل حلقة منها فكرة أن الإنتاج الذي يعرف صاحبه جيدا،

كيف يكتبه، هو الذي يبقى للأجيال القادمة، (انتهى كلام جورج بوفون، ترجمة الناقد وأستاذ الأدب الدكتور أحمد درويش)(1).

هل يمكننا القول إن ما يسميه علماء النقد والبلاغة بالأسلوب هو ما نسميه في علم النفس بالشخصية، باعتبار الشخصية مجموعة الخصائص والسمات المميزة لشخص، والتي تستمر معه ثابتة لفترة طويلة من حياته؟ هل يمكن أن نقول إن الأسلوب هو الشخصية باعتبار أن الأسلوب يكشف الكثير من الخصائص العقلية والمزاجية والإيقاعية لصاحبه؟ هذا ما نحاول أن نتعرف عليه الآن من خلال تركيزنا على شخصية كاتبنا الكبير نجيب محفوظ، صاحب الأسلوب الخاص وصاحب الشخصيات المتميزة العديدة، لكننا نبدأ أولًا بتعريف معنى الأسلوب، وكذلك معنى الأسلوب المعرفي.

الأسلوب والإبداع

لو رجعنا إلى التراث اللغوي العربي لوجدنا أن الأسلوب يُطلق على الطريق إذا امتد استقامة واحدة في كل طريق ممتد فهو أسلوب كما يشير الزبيدي في «تاج العروس» ويقول الزمخشري في «أساس البلاغة» سلكة أسلوب فلان: طريقته، ومن هنا جاءت تسمية العرب للسطر من النخيل أسلوبًا(2).

لقد استأثرت فكرة الأسلوب بما يتضمنه من خصائص ودلالات باهتمام الباحثين والمفكرين ونقاد والأدب والفن على اختلاف مشاربهم. هكذا نجد أن ناقد الأدب الروسي جريجوربان يصف الأسلوب الأدبي بأنه عبارة عن فهم للواقع وأنه أيضًا شكل يحدد أحيانًا هذا الفهم ويصبح جزءًا أساسيًّا منه(3).

وهو تعريف يقترب كثيرًا من تعريف علماء النفس للأسلوب المعرفي، من حيث تركيزهم على أهمية عمليات الإدراك والفهم في الأساليب المعرفية، وأيضًا من حيث تركيزهم على المكون الخاص بالشكل أكثر من تركيزهم على المضمون فيما يتعلق بهذه الأساليب. وهكذا فإن الأسلوب يبدو وكأنه خاصية أساسية في السلوك الإنساني عامة، وفي الإبداع الفني خاصة. إنه طريقة في الإدراك والفهم، ووسيلة متسقة للتعبير عن هذا الإدراك والفهم.. وقد ظهر اهتمام علماء النفس بالأسلوب بشكلٍ خاص من خلال اهتمامهم بما يُسمى بالأساليب المعرفية Cognitive Styles.

وقد ظهر مفهوم الأسلوب المعرفي نتيجة لذلك الاهتمام الكبير من جانب علماء النفس بالفروق الفردية في مجال القدرات المعرفية، وقد كانت دقة الأداء هي المحل الأساسي في تلك القياسات المبكرة للقدرات، ومع مرور الوقت أدرك العلماء أن الدقة أو الكفاءة، كمفهوم، لا تحيط بشكل شامل بالمجال المعرفي، ومن ثم تحول هنا إلى دراسة الأدوار التي تلعبها الأساليب والاستراتيجيات في هذا المجال.

يوحد مفهوم الأسلوب المعرفي بين المتغيرات المعرفية والمتغيرات الخاصة بالشخصية، أو يوجد صلات ما بينها، ففي مجال الإبداع، مثلًا، يعتبر المستوى المتوسط من الذكاء شرطًا ضروريًّا لحدوث الإبداع، لكن هذا الشرط الضروري ليس شرطًا كافيًا - كما يقول المناطقة - لحدوث الإبداع، وذلك لأن الأسلوب الذي يستخدم المرء من خلاله هذا الذكاء هو أمر يماثل في أهميته المستوى المتوفر لديه من هذه القدرة، أو القدرات، في تحديد ما إذا كان المرء سيصبح مبدعًا أم لا، وهكذا يمكننا أن نجد مبدعين توفرت لديهم إمكانيات (قدرات) إبداعية هائلة ومع ذلك لم يتمكنوا من الاستغلال الكامل الكلي لها (يوسف إدريس مثلًا)، إما بسبب بعض أساليب الحياة أو بعض الأساليب المعرفية غير ذات الكفاءة، بينما توفرت لمبدعين آخرين قدرات إبداعية ربما أقل لكنهم نجحوا في توظيفها، حتى حدها الأمثل، بالنسبة لهم، بسبب توفر الأسلوب المعرفي وأسلوب الحياة المناسبين لهم (نجيب محفوظ مثلًا).

الأسلوب المعرفي إذن هو الطريق المميز، أو الشكل المميز الذي يفكر المرء من خلاله في مشكلة، ومن ثم يدرك أحد الحلول لها، ثم يستخدم في هذا الحل بالطرائق المختلفة الممكنة له(5). وقد عرَّف كيجان وموس وسايجل الأسلوب المعرفي بأنه أسلوب الأداء الثابت نسبيًّا الذي يفصله الفرد في تنظيم مدركاته وتصنيف مفاهيم البيئة الخارجية(6). وطالب جيلفورد بضرورة وضع الأساليب المعرفية في الاعتبار في دراسات الإبداع، وقال إنها تتعلق بالسمات الخاصة المرتبطة بما يفضله أو يلجأ إليه العديد من الموهوبين، وإنها تتعلق بالطرائق التي يؤدي بها الأفراد هذه الأعمال، ثم أشار جيلفورد إلى أن هذه الأساليب المعرفية تتعلق بنموذجه الخاص الذي اقترحه حول القدرات الإبداعية والمسمى نموذج بناء العقل Structure of, Intellect Model وقال أيضًا إن العديد من الأساليب المعرفية يمكن أن ترتبط بالعديد من قدرات هذا النموذج(7).

يتحدث العلماء في دراسات الشخصية عما يسمى بالأساليب المعرفية Cognitive Sryles ويقصدون بها كيف يحصل الناس على المعلومات من البيئة المحيطة بهم ثم كيف يعالجون هذه المعلومات، بعضهم يحصل على المعلومات بسرعة ويفقدها بسرعة، ويسمى بالنوع المندفع، وفي مقابل ذلك هناك نوع آخر من البشر يتأمل ويتريث وينتظر قبل أن يجيب يسمى بالنوع المتأمل، وعلى هذا البعد يمكن أن نضع نجيب محفوظ دون تردد في فئة المتأملين، إنه يفكر كثيرا في الحياة والواقع والناس لدرجة أنه عندما يبدأ في كتابة رواية ما يضع ملفا لكل شخصية ويكتب فيه كل ما يطرأ عليها من تغيرات (لاحظ فكرة الملف وارتباطها بتراث الموظف المصري).

وقد ميز الشاعر الأمريكي ستيفن سبندر في كتابه إنتاج القصيدة بين نوعين من التركيز الإبداعي: فبعض الكتاب يكتبون أعمالهم بطريقة مباشرة وعندما تكتب فإنها نادرا ما تحتاج إلى المراجعة، أما البعض الآخر فيكتبون عدة نسخ، وعلى مراحل بحيث إنهم عندما يصلون إلى النهاية تكون علاقة النسخة الأولى بالنسخة الأخيرة علاقة طفيفة، وضرب سبندر مثلًا لذلك بالتمييز بين اثنين من كبار الموسيقيين العالميين، (باعتبار أن الموسيقى تحتاج كذلك إلى كتابة وتأليف مثلها مثل الأدب أيضًا، وإن اختلفت رموز وطريقة الكتابة في الحالتين) هما موزارت وبيتهوفن، فالأول كان يكتب بسرعة، وبطريقة مباشرة، وأثناء رحلاته، وخلال تعامله مع عديد من المشكلات، يكتب

السيمفونيات كاملة غير منقوصة، أما بيتهوفن فقد كان يكتبها شذرات متفرقة من الموضوعات في مفكرته ويحتفظ بها بجانبه ويكملها عبر السنين، وغالبًا ما كانت أفكاره الأولى غير بارعة، لكنه كان قادرًا على أن يضع منها أشياء عظيمة بعد ذلك، والفرق بين الأسلوبين أن الأول يكون قادرًا على أن يسبر الأعماق بطريقةٍ خاطفةٍ وبمجهودٍ سريع ومتواصل، أما الثاني فهو يحفر طبقة وراء طبقة، أعمق فأعمق، والمسئول عن أي من الحالتين هو الرؤية الفنية التي ترى وتواصل حتى تصل إلى الهدف، وهذا هو منطق العمل الفني، هذا هو الأسلوب، وهذا هو الرجل ذاته.

الأسلوب الأول أنتج لدينا في الأدب كاتبا مثل يوسف إدريس وربما كان تفضيله لشكل القصة القصيرة السريعة الموجزة المكثفة فيه بعض التفسير لهذا الأسلوب، أما الأسلوب الثاني فأنتج لنا ذلك الحفار الكبير في أعماق المجتمع والبشر الذي هو نجيب محفوظ، وكلاهما من أصحاب الأساليب، وكما نعرف فقد يجرب الكاتب الأسلوبين؛ التأملي والمندفع في أوقات مختلفة من حياته، لكنه يظهر تفضيلا خاصا بشكل عام لأحدهما دون الآخر، هذا إذن هو الأسلوب المعرفي للرجل، الانتظار والتريث والصبر والدأب والعمل والكدح، فالشخص التأملي reflective أكثر ميلا للاستمرار في عمله من الشخص المندفع impulsive، فالتأملية هي التي تؤدي وتدفع نحو الاستمرارية في العمل؛ لأن هناك خطة محكمة ونظاما، ووحدة رغم التنوع، وهذا هو أشد ما تحتاجه شعوب مثل شعوبنا، لذلك فقد كشف لنا نجيب محفوظ، النموذج والقدوة، عن أهمية دافعية الإنجاز والإنتاج والتمكن والسيطرة على العمل، أي أهمية دوافع التفوق والإبداع، هذه الخصائص العقلية لنجيب محفوظ ترتبط بمجموعة من الخصائص المزاجية التي أرى أن من بينها التواضع والانطواء والتحفظ رغم ما يظهر عند المستوى السطحي من انبساطية وحب للظهور وسخرية ومرح، إنه أقرب إلى الانطوائي الذي لا يعلن عن نفسه إلا بالعمل والإنتاج، ومثل هذه الشخصيات العظيمة ليست شخصيات أحادية البعد بحيث يمكن أن نصفها بكلمات قليلة موجزة، إن الأمر يحتاج منا إلى أن نحفز أعمق فأعمق في الطبقات الداخلية لهذه الشخصية وإحدى الوسائل الأساسية للحفر، في طريق هذا الفهم، أن نحاول استكشاف الميكانزم الأساسي الذي تتحرك من خلاله هذه الشخصية، فلنقف أولا برهة عند أهم محطات الصراع التي مر بها هذا الكاتب الكبير عبر حياته.

محطات للصراع

في البداية كان هناك صراع في نفس نجيب محفوظ ما بين الأدب والفلسفة، كما ذكر نجيب محفوظ نفسه لجمال الغيطاني في كتابه المهم «نجيب محفوظ يتذكر»، وقد استمر هذا الصراع فترة طويلة، وبعد تخرجه في قسم الفلسفة، بجامعة فؤاد الأول عام 1934 ظل يكتب بعض الموضوعات الفلسفية في الصحف بينما كان موظفًا، في أحد المصالح الحكومية، وفي الوقت نفسه كان يكتب بعض القصص القصيرة، ومنذ سنة 1937 كرس نفسه للفن الروائي، لقد حسم الأمر لصالح الرواية، أو هكذا قال.

المحطة الثانية

هناك محطة أخرى توقف عندها نجيب محفوظ، هي محطة التاريخ، وكانت والدة نجيب محفوظ ذات أثر كبير في هذه الناحية، حيث كانت تأخذه دائمًا لزيارة المتاحف والأماكن الأثرية، كالأهرام، والأنتكخانة، وأبو الهول، وحدث صراع في نفس كاتبنا ما بين كتابة التاريخ القديم وكتابة التاريخ الحديث، وقد بحث محفوظ أولًا عن المرحلة المضيئة في التاريخ، مصر الفرعونية كما قال؛ لأنه كان يرى أن الواقع في مصر، في ذلك الوقت، كان خافت الضوء حد الظلام، في ظل الاحتلال الإنجليزي والوالي التركي، وفي النهاية قرر نجيب محفوظ أن يتخلى عن كتابة التاريخ القديم من خلال الأدب، وأن يحفر أكثر فأكثر في عمق الحاضر المعاصر.

المحطة الثالثة

كانت المحطة الثالثة هي محطة الوظيفة. حدث صراع في نفس محفوظ ما بين الأدب والوظيفة، ونتيجة للحاجة المادية التزم محفوظ بالوظيفة واستمر يكتب الأدب، بعد ذلك اكتشف أن الوظيفة هي مصدر أو وسيلة للمشاهدة والتعامل مع نماذج مختلفة من الشخصيات (لقد توظفت لمدة 54 سنة والوظيفة شيء والأدب شيء آخر).

المحطة الرابعة

أما المحطة الرابعة، فهي محطة السياسة: الوفد أم الثورة؟ وقد كان محفوظ وفديًّا أقرب إلى يسار الوفد أو الطليعة الوفدية، ثم عندما جاءت ثورة 1952 تحفَّظ محفوظ، ثم تحمس لها، ثم انتقدها، تحمس لإيجابياتها ولمحاولاتها بناء المجتمع الجديد، لكنه انتقد أيضًا السلبيات العديدة التي ترتبت على الحكم الفردي والاستئثار بالسلطة في مصر.

المحطة الخامسة

وفي المحطة الخامسة، حدث صراع ما بين الزواج والأدب، كان محفوظ يظن أن الزواج عائقًا أمام الأدب، ولذلك تأخر محفوظ في زواجه إلى ما بعد الأربعين، ثم عندما تزوج اكتشف أن إنتاجه الأدبي لم يتأثر، بل ربما ازداد، يمكننا القول إذن إن الميكانزم الأساسي الذي كان يتحرك من خلاله نجيب محفوظ كان كما يلي:

في البداية يكون صراع من أجل الاختيار بين شيئين، إما «أ» أو «ب»، إما الفلسفة أو الأدب، ثم يختار الأدب، إما كتابة التاريخ أو الأدب، ثم يختار الأدب، إما الوظيفة أو الأدب، وهنا لا يحدث اختيار تفضيلي، بل يتم الجمع بين طرفي الصراع بشكل واضح، إما الثورة أو الوفد، ثم الثورة بإيجابياتها والوفد بإيجابياته، إما الزواج أو الأدب، ثم الزواج بإيجابياته التي تدعم الأدب والكتابة؛ إما المجتمع القديم أو المجتمع الجديد، ثم جانب من قيم وسلوكيات وأفكار المجتمع القديم وجانب من المجتمع الجديد، في رأينا أن محفوظ لم يتخلَّ أبدًا عن الفلسفة، لقد تخلى عن التخصص في الفلسفة، لكن الفلسفة ظلت قارَّة بداخله، طبقة عميقة في رؤيته للأشياء ونفاذه وراء سطحها الظاهر، مع إحساسات خاصة بالدهشة، ورغبة عميقة في الاستكشاف والمعرفة. وكذلك الحال

بالنسبة للتاريخ، فنجيب محفوظ أشبه بالمؤرخ أو عالم الاجتماع لفترة خاصة من التاريخ العربي في مصر، ومع ذلك فهو ليس بمؤرخ أو عالم اجتماع، إنه كاتب مبدع، والمنجم الحقيقي للكتابة عنده يوجد لديه في الماضي (التاريخ - الطفولة - تاريخ الإنسان، الآن وهنا، بدلًا من تاريخ الأمة في الماضي وهناك).

كان محفوظ يتحرك من خلال ميكانزم التسوية أو الحل الوسط، فبعد المرور من مرحلة إما «أ» أو «ب»، بعد التأمل وإعمال الفكر، يكتشف محفوظ أن هناك إمكانية للتعايش ما بين «أ»، و«ب» في مركب جديد. ووفقا لهيجل فإن الوعي، أو الروح، خلال تطوره يمر بمرحلة من الفكرة إلى نقيضها، إلى مرحلة أكبر شمولًا هي مرحلة مركب النقيضين، كذلك كان الأمر في حالة نجيب محفوظ، لقد كان دائمًا ما يصل إلى مركز إبداعي خاص شديد الخصوبة لكل المتناقضات. هذه هي محطات الصراع، صراع دينامي يشير إلى الحركة والنشاط والعقل والاختيار والإبداع.

الاستمرارية والانقطاع: سنوات اشتهاء الموت

لكن هناك في حياة نجيب محفوظ محطتان توقف فيهما مسار قطاره الإبداعي، ولم يكن مركب النقيضين فيهما ناجحًا، أو ناجعًا، في تسيير حركة هذا القطار لديه: المحطة الثانية كانت بعد هزيمة 1967 واستمرت لمدة عام، وهذه يسهل تفسيرها وقد حدثت لأدباء عديدين في مصر والوطن العربي، بسبب تلك الظروف الهائلة التي زلزلت أرجاء وطننا العربي وما زلنا نعاني آثارها حتى الآن. أما المحطة الأولى، وهي موضع الاهتمام الأكبر هنا، فهي تلك المحطة التي نلاحظها في قائمة مؤلفات نجيب محفوظ بشكلٍ خاص في الفترة الزمنية التي تقع بين 1949 و1956، فماذا كان يفعل نجيب محفوظ في هذه الفترة؟

1- أولًا، في إبريل سنة 1952 انتهى نجيب محفوظ من كتابة الثلاثية، وكان قد ظل يعمل فيها أربع سنوات، إذن فالسنوات من 1949 إلى 1952 لم تكن سنوات توقف، بل سنوات من الإنتاج والعمل، وبالطبع لم تُنشر الثلاثية (التي كانت في البداية عملا كبيرًا يبلغ حوالي 1200 صفحة باسم بين القصرين) إلا عام 1956.

2- المشكلة الأساسية إذن هي في السنوات من 1952 إلى 1956 وهي سنوات اليأس الأدبي كما سمَّاها كاتبنا، وقد قال نجيب محفوظ إنه كان خلالها يشتهي الموت، فماذا حدث خلال تلك السنوات؟

أ- سنة 1952 قامت ثورة يوليو وحدث صراع في نفس نجيب محفوظ ما بين إخلاصه القديم للوفد ومحاولته تبني مبادئ الثورة الجديدة، وقد ظل نجيب محفوظ، ربما بتأثير الخوف أو التردد أو الترقب، أو ما شابه ذلك من الانفعالات، ينتظر الوقت المناسب لتحديد موقفه، وقد ظل محفوظ حتى النهاية وفديًّا، لكنه ظل متحمسًا أيضًا لإيجابيات الثورة رغم قيامه بانتقاد عيوبها كما سبقت الإشارة.

ب- في سنة 1954 تزوج نجيب محفوظ وكان قد تجاوز الأربعين، وقد كان الأمر يحتاج منه إلى محاولات جديدة للتكيف مع حياة جديدة لم يعتد عليها.

ج- سنة 1954 حدثت أزمة مارس، الصراع بين الجناح العسكري والجناح الذي يميل للمدنية في قيادة الثورة، وداخل مصر، وقد انتهى الأمر بسيادة الجناح العسكري كما هو معروف.

د- كان المجهود الكبير الذي بذله محفوظ في الثلاثية يحتاج إلى توقف ما لإعادة ترتيب الأوراق والنظر إلى الأمور من خلال وجهة نظر جديدة.

هـ- ظل نجيب محفوظ يكتب حوالي عشرين عامًا ما بين 1929 إلى 1949 دون أن يذكره أحد، وقد كانت أولى المقالات التي كُتبت عنه، كتبها سيد قطب وأنور المعداوي، وكان ذلك كفيلًا بدفعة نحو الأمام لا نحو الخلف.

و- ما ذكره نجيب محفوظ من أن الثورة حققت الأهداف التي كان يسعى إليها ليس صحيحا، بل ربما كان ذلك بمثابة التقية أو درء الشبهات (كما قال هو نفسه بعد ذلك).

ز- قال نجيب محفوظ لفؤاد دوارة في كتابه، كتاب دوارة.. «عشرة أدباء يتحدثون»، أتعلم ما الذي جعلني أستمر ولا أيأس، لقد اعتبرت الفن حياة لا مهنة، فحينما تعتبره مهنة لا تستطيع ألا تشغل بالك بانتظار الثمرة، أما أنا فقد حصرت اهتمامي في الإنتاج نفسه وليس فيما وراء الإنتاج، كنت أكتب وأكتب لا على أمل أن ألفت النظر إلى كتاباتي ذات يوم، بل كنت أكتب وأنا معتقد أنني سأظل على هذه الحال دائمًا، إنها الدافعية الداخلية، دافعية العمل ذاته، إنها الدافعية التي سماها جوردون ألبورت بالاستقلال الذاتي الوظيفي (Functional autonomy)، فالصياد الذي كان يقوم بالصيد من أجل إشباع إحساسات الجوع لديه أصبح يقوم الآن بالصيد لأنه يجد متعة في الصيد، إنها أيضًا الحالة التي يسميها علماء النفس الآن بالدافعية الداخلية Intrinsic motivation وهي الدافعية التي تظهر في لعب الأطفال ونشاطات المبدعين بشكل خاص حيث عملية الإبداع ذاتها تشتمل على متعة في ذاتها بقدر ما تحتوي على معاناة وألم.

ح- كان نجيب محفوظ قد بدأ منذ 1947 في كتابه سيناريوهات للسينما ثم اندمج فيها بعد ذلك كما قال لجمال الغيطاني: لم أعمل باندماج إلا في سنوات اليأس الأدبي التي تلت كتابة الثلاثية، ذهبت وسجلت نفسي في النقابة، وكنت أعمل مع أي مخرج.

يقول نجيب محفوظ: عرَّفني صديقي المرحوم، فؤاد نويرة بصلاح أبو سيف، وطلب مني أن أشاركهما في كتابة سيناريو فيلم للسينما، اخترنا له فيما بعد اسم «مغامرات عنتر وعبلة»، كان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم وقد شجعني للعمل معه أنه قرأ لي رواية «عبث الأقدار»، وقد أوهمني أن كتابة السيناريو لا تختلف عما أكتبه، عندما سألته عن ماهية هذا السيناريو الذي لم أكن أعرفه، والحقيقة تعلمت كتابة السيناريو على يد صلاح أبو سيف(8).

وقد شهدت دور العرض فيلم «المنتقم» للمخرج صلاح أبو سيف في أغسطس عام 1947 كأول عمل يشارك محفوظ في كتابته يرى النور على الإطلاق، وبعد «مغامرات عنتر وعبلة» عام 1948 كتب نجيب محفوظ سيناريوهات لأفلام، أو شارك في كتابتها، بلغ عددها حوالي تسعة عشر فيلمًا، ظهرت منها ثلاثة أفلام قبل عام 1952 وستة عشر فيلما بعدها، ومع مخرجين مشهورين منهم، تمثيلًا لا حصرًا: صلاح أبو سيف، وعاطف سالم، وتوفيق صالح، وحسن رمزي، ويوسف شاهين، ومنها أيضًا أفلام معروفة في تاريخ السينما المصرية مثل: «أبو حسن»، و«جعلوني مجرما»، و«فتوات الحسينية» 1954، و«شباب امرأة» و«النمرود» 1956، و«جميلة» 1958، ثم «المجرم» 1978 (9).

في واقع الأمر يعتقد مؤلف هذا الكتاب أن تفسير ذلك التوقف، أو اليأس الإبداعي، قد يكون ممكنا إذا نظرنا إليه باعتباره محاولة للبحث عن طريق جديد للعمل، وربما سيطر على محفوظ شعور بأن العالم الماضي الذي كان يصوره قد أشبع فنيًّا، أي تمت الكتابة عنه، لذلك فقد أنتج بعد ذلك العالم الكبير، الذي صوره الثلاثية وفيما يسمى برواية الأجيال وتمثل بشكل خاص في الثلاثي، أنتج مجموعة من الأعمال التي تعبر عن فرد منعزل في مقابل مجتمع كبير يكاد يبتلعه، كما في «اللص والكلاب» 1962 و«السمان والخريف» 1962 و«الطريق» 1964 و«الشحاذ» 1965، وغيرها كما أنتج محفوظ عددا كبيرا من المجموعات القصصية بعد فترة التوقف تلك قد يتضح لنا بشكل أفضل إذا ما نظرنا إلى الطبيعة الخاصة لتلك القدرات التي تقف وراء الإبداع.

الأسلوب والمستوى

يتحدث العلماء عن مجموعة من القدرات المميزة للمبدعين في المجالات المختلفة، فيتحدثون مثلًا عن طلاقة الأفكار (أي كثرتها العددية) ثم يتحدثون عن الأصالة (أي جدة الأفكار وطرافتها) ويتحدثون كذلك عن مرونة الأفكار، (أي تحررها من القوالب النمطية في التفكير، من الأطر المتجمدة والقصور الذاتي والتكرار والاجترار)، ويعتقد مؤلف هذا الكتاب أن الصراع الحقيقي في عقل نجيب محفوظ كان يدور أساسا بين الكثرة وبين التنوع، بين الكم وبين الكيف، بين الطلاقة من ناحية (أي كثرة المؤلفات من الناحية العددية) وبين الأصالة والمرونة من ناحية أخرى، والتوقف يعني قلة الكم والكيف (فالتوقف يعني عدم الإنتاج) لكنه قد يعني أيضًا التفكير في إمكانيات جديدة للعمل (أصالة + مرونة).

إننا نجد عبر التاريخ الأدبي والعلمي للبشرية أمثلة واضحة لهذا التباين ما بين الكم والكيف، فمثلًا نجد أن مرجريت ميتشيل صاحبة رواية «ذهب مع الريح» لم تُنتج سوى هذا العمل، كذلك كان الحال بالنسبة لإميلي برونتي مؤلفة رواية «مرتفعات وذرنج» قبل ذلك، ومع ذلك فقد كتبت هاتان الكاتبتان اسميهما بحروف من نور، في سجل الخلود، أما الإسباني لوب دي فيجا (1562-1635) فقد أنتج حوالي ألفي ناتج إبداعي، ومن ثم فهو أغزر الأدباء على مر التاريخ، ويُعرف من هذه الأعمال 725 عملا، والموجود منها فعلا 470 ناتجا إبداعيا فقط. كذلك أنتج فرويد 330 عملا في 45 سنة، وأنتج بيكاسو عدة آلاف من اللوحات والأعمال الفنية في 75 سنة، وأنتج

أينشتاين 248 عملا في 53 سنة، وأنتج دارون 119 عملا في 51 سنة، إن هؤلاء المبدعين يقضون وقتا أطول من غيرهم في العمل من أجل إنتاج هذا الجهد الهائل من الأعمال.

كما أن درجة التزام المرء هنا بعمله قد تكون هي الفارق الهام والأساسي في التمييز بين المبدعين وغير المبدعين، فالدافعية العالية وحدها لا تكفي لتكوين مبدع كبير، والشخص قد تتوافر لديه دافعية كبيرة وينتج أعمالا كثيرة (طلاقة)، لكنها لا تضيف جديدا أو لا يكون لها تأثيرها المهم، هنا يدور الصراع بين الطلاقة والأصالة، بين الكم والكيف، هنا يكون لتغيير وجهات النظر، أي للمرونة دور كبير.

هكذا يميز عالم النفس الأمريكي سلفاتور مادي ما بين دافعين أساسيين للإبداع، يطلق على الدافع الأول منهما اسم الحاجة إلى الكفاءة need for competence ويقصد بها مجموعة الدوافع التي تقود المرء المبدع نحو المثابرة، في التطوير والتعبير عن المواهب والقدرات، هذه المثابرة هي التي تدفع المبدع نحو التعديل والتنقيح والتحسين المستمر للعمل وتكون مسئولة أيضًا عن وفرة وغزارة الإنتاج، أما مجموعة الدوافع الأخرى فأطلق عليها مادي اسم الحاجة إلى الجدة need for novelty وهي ما تجعل المرء الذي يمتلكها يرى في غير المألوف والنادر وغير المتشابه إشباعات خاصة، وليست الجدة هنا وسيلة لتحقيق المفيد والنافع فقط بقدر ما هي استجابة انفعالية مصحوبة بالدهشة، إنها هي التي تتناقض مع السأم الذي اعتبره بايرون أشد درجات العذاب الإنساني قسوة، إن الشخصية المبدعة تمر بخبرات الحاجة للكفاءة والحاجة للجدة بشكل مكثف وعميق وفي حالة ما إذا كانت الحاجة إلى الكفاءة هي السائدة والحاجة إلى الجدة هي الأضعف فإن الشخص قد يكون متوجها نحو الحرفية أكثر من توجهه نحو الإبداع، أما إذا كانت الحاجة إلى الجدة هي السائدة، والحاجة إلى الكفاءة هي الأضعف فإن الاتجاه النقيض قد يظهر، أي يتوجه المرء نحو الابتكار ويهمل الكثير من النواحي الحرفية، أما إذا سار الدافعان لدى المبدع بشكلٍ متوازن فإنهما يمتزجان معًا لإحداث تركيبة فريدة من التفاعل، بين الحرفية والابتكار.

كان توقف نجيب محفوظ أو يأسه الإبداعي الذي أشرنا إليه يكمن في رأينا في قبضة ذلك الصراع الذي احتدم في عقله ووجدانه، ما بين الطلاقة (كثرة الإنتاج) وبين الأصالة (تنوع وجدة الإنتاج)، ما بين الحرفية، التي تمكن منها إلى حد كبير فوصل إلى قمة الكفاءة، وبين الرؤية الجديدة التي كان يحتاجها في تلك الفترة حين أصبحت الرؤية القديمة تنفتح فترى أركان ذلك العالم القديم تتهدم وتتداعى، وقد كان نجيب محفوظ قادرًا دائمًا على تجاوز هذا اليأس، والقيام بوثبة كبيرة على طريق الإبداع، وقد استمر هكذا حتى حصل على جائزة نوبل في الأدب، ثم استغرق بعدها في إبداعات نهل خلالها من معين الذات ومن نبعها الممتد العميق فكانت «أصداء السيرة الذاتية» و«أحلام فترة النقاهة» وغيرهما من الأعمال.

لا يتسم المبدع بوجود سمات شخصية وأساليب معرفية تميزه عن غيره فقط؛ بل يتسم أيضًا بوجود مهارات في التفكير، ومنها، تمثيلًا لا حصرًا: التفكير الإبداعي، والتفكير الناقد، والقدرة على حل

المشكلات، واتخاذ القرارات، سواء في عمله الإبداعي أو خارج عمله، إضافة إلى وجود قدرات إبداعية ودوافع محفزة تميزه على نحوٍ واضح، عن غيره من الناس.

الفصل السابع

الإبداع والمجتمع

قد يعاني الأدباء، والمبدعون عامة، من مصادر عديدة للضغوط الاجتماعية، بعضها يتصل بالرفض الاجتماعي أو بعدم وجود الاهتمام الكافي من جانب المجتمع بما يقدمه الكاتب ويبدعه، ويأخذ هذا الرفض أشكالا متنوعة بدءًا من إبداء عدم الحماس لعمل المبدع، أو تجاهل أعماله، ومرورًا بإبداء مختلف صور السخرية والاستهجان، وانتهاءً بمحاولات تضييق الخناق على نشر الإنتاج وحجب المكافآت والمنح الفنية وإجازات التفرغ ومنع وسائل الترويج للعمل الإبداعي(1) ولعل المثال الأبرز على تجاهل المجتمع للمبدعين ما حدث للرسام والشاعر الإنجليزي وليم بليك الذي لم يشتهر أو يُعرف إنتاجه على نحو واسع إلا بعد وفاته، وكذلك كان الحال بالنسبة للأديب التشيكي فرانز كافكا؛ الذي أوصى صديقه ماكس برود أن يحرق أعماله بعد وفاته، لكنه تجاهل وصيته ونشرها، فأصبح كافكا من أشهر كتاب العالم، ولكن بعد وفاته، والأمر صحيح بالنسبة لأدباء كثيرين لم يحظوا بالشهرة والتقدير اللائقين بهم في حياتهم أو بعد مماتهم، ونذكر منهم تمثيلًا لا حصرًا: سعد مكاوي، وضياء الشرقاوي، ومحمد مستجاب، ومحمد الراوي، وغيرهم كثيرون.

ويُضاف إلى ما سبق ما يعانيه كثير من الأدباء من ضغوط مادية وصعوبات مالية تنعكس على نحو سيئ على مواصلتهم لإبداعهم أو حتى قدرتهم على رعاية أنفسهم أو أسرهم صحيًّا واجتماعيًّا والأمثلة هنا كثيرة يصعب حصرها.

لقد تم النظر إلى الإبداع، عبر فترات زمنية طويلة، على أنه مجموعة من السمات والقدرات التي تميز المبدعين، بيد أن عددًا من علماء النفس الاجتماعيين قد أوضحوا أيضًا أن الإبداع في جوهره عملية تقوم على أساس المعرفة الشخصية والمعرفة الاجتماعية، وأن هذا النوع الأخير من المعرفة يتعلق بالمواقف والسياقات الاجتماعية، حيث تلعب عمليات التشجيع والمكافآت (الجوائز مثلًا) والتوقعات المتعلقة بالتقييمات الاجتماعية الإيجابية والسلبية دورها المهم في استمرار الإبداع أيضًا، المتراكمة لدى المبدع نتيجة لتعلمه وثقافته ومثابرته، وكذلك أظهرت بحوث أخرى أن الإبداع يزداد عندما تكون الظروف الاجتماعية التي يوجد المبدع فيها قادرة على استثارة حالات مزاجية دوافعية أفضل لديه، مقارنة بتلك الظروف التي تولِّد لديه مشاعر الكآبة واليأس والإحباط واللا مبالاة(2).

هكذا تلعب توقعات المبدع دورها المهم المؤثر على إبداعه، بحيث إنه عندما يكون في سياق اجتماعي يتسم بإثارة الخوف والتهديد والملاحقة والمراقبة، قد يتحول هو بدوره إلى مراقبة ذاته ومن ثم قد يلجأ إلى الرمز والإغراب، أو قد ينخفض مستوى أدائه الإبداعي فيسير في المسالك المطروحة والمألوفة والآمنة، لكنه لو استطاع أن يفكر بحرية وأن يتخيل دون قيود، فإن الإبداع سيكون أصدق وأعمق.

كذلك أشارت تلك الدراسات إلى أنه عندما يزداد شعور المبدع بالأمن سيتجه إلى الداخل ويركز على عمله، أما لو قل لديه الشعور بالأمن وتزايد لديه الشعور بالتهديد أو بتوقع التهديد، فإن ناتجه الإبداعي سيكون أكثر ميلا إلى تبني الأسلوب التحليلي الذي يركز على التفاصيل، وقد يغرق فيها، ويفتقر إلى الرؤية الكلية الشاملة للواقع والحياة، ومن ثم تحدث إعاقة واضحة في عملية الإبداع ذاتها وفي كفاءة الناتج الإبداعي المترتب عليها أيضًا.

من دراسات كثيرة قام بها علماء في مجال الإبداع عامة حول العالم، ومنذ عشرات السنين، وقمنا بها في مصر حول الإبداع، في الأدب وفي الفن، تبين أن الحرية، وكذلك التفرغ للعمل، والأمن المادي والمعنوي، هي شروط ضرورية كي يزدهر هذا الإبداع ويرتقي، وهي شروط ضرورية، كما قلنا، لكنها أيضًا ليست شروطا كافية، كما يقول المناطقة، وذلك لأن الإبداع يحتاج أيضًا إلى الموهبة والخيال والمثابرة، وكذلك المناخ الاجتماعي المناسب، وغير ذلك من الشروط.

أفق التوقعات

قبل أن نتحدث عن المعنى الاصطلاحي الخاص بهذا المصطلح النقدي والجمالي نقول إن هناك ثلاثة مستويات من العلاقات الضرورية بالنسبة للمبدع والتي يتحرك في إطارها أفق التوقعات وتتحرك هي بدورها في إطاره أيضًا وهذه العلاقات هي:

1- العلاقة بين المبدع وذاته: حيث تتحول ذات المبدع إلى آخر ناقد لعمله، فهو ينقد – من مسافة – العمل الذي اكتمل أو مرحلة منه، وفكرة المساحة النفسية هنا مهمة وضرورية، ولكنها ليست كافية لأن الآخر في النهاية يتعلق بذات تنقد نفسها، ومن ثم فهي لا تستطيع أن تتحرر تمامًا من ذاتيتها.

2- الجماعة السيكولوجية: ويُقصد بها القراء الأوائل للعمل، أي المجموعة التي يشعر المبدع بوجه تشابه بينهم وبينه في الأحكام والذوق، وهناك أمثلة على ذلك في تاريخ الأدب كتلك التي كانت بين جوركي وتشيكوف وكورلنكو في روسيا، أو بين العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري مثلًا في مصر.. إلخ، وكذلك جماعة الحرافيش وجماعات شعرية مثل إضاءة 77 وأصوات وغيرهما في مصر أيضًا.

3- جماعة الجمهور العام: وهي جماعة من القراء والنقاد، وهذه جماعة مهمة يتوجه الكاتب في الغالب إليها أملًا في أن يحظى بإعجابها وتقديرها الإيجابي له ويظهر هذا الإعجاب والتقدير من خلال حفلات التوقيع للكتب الجديدة والندوات والمؤتمرات ومعارض الكتاب والمقالات ومواقع التواصل الاجتماعي وغيرها.

لقد تحدث مؤرخ الفن البريطاني جومبريتش E. H. Gombrich، في كتابه «الفن والإيهام» Art and ilusion (سنة 1960) عن أن العلاقات المهمة في الإدراك البصري للوحة الفنية لا تتعلق باللوحة التي ندركها الآن فقط، بل أيضًا بعلاقاتها باللوحات الأخرى، التي سبق لنا أن

تلقيناها، أو تعرضنا لها. وأن حالات الإعجاب، أو عدم الإعجاب هذه، ترتبط بدرجة وثيقة بعمليات التوقع التي تكون موجودة لدينا فيما يتعلق بأعمال فنان معين، أو فترة معينة، أو مدرسة فنية معينة.

وأشار جومبريتش كذلك إلى أن عمليات التوقع تلعب دورها الكبير، في كشف ما استغلق فهمه من شفرات العمل الفني، فكثيرًا ما نذهب لمشاهدة الأعمال الفنية ونحن نحمل معنا مفاتيح التلقي لها، حيث نتوقع وجود أفكار معينة، وعلامات معينة، وحالات معينة، ونكون مستعدين للتعامل معها بطرائق معينة، ويظهر هذا خلال التعامل مع النحت أفضل من ظهوره حين التعامل مع لوحة فنية. فعندما نقف أمام تمثال نصفي نكون في حالة خاصة من الفهم لما ننظر إليه؛ إننا هنا لا نفكر في أن ما يواجهنا تمثال لرأس منفصل عن جسده، بل نتخذ موقفا، نعرف فيه أن ما يواجهنا هو عمل فني، ينتمي إلى فئة التماثيل النصفية، التي تنتمي إلى أعراف وتقاليد فنية معينة، كنا على ألفة بها قبل أن نواجه هذا التمثال، وللسبب نفسه لا نفتقد غياب اللون في تماثيل الرخام مثلما نفتقده في الصور الفوتوغرافية المصورة بالأبيض والأسود.

ويطلق علماء النفس على مثل هذه المستويات من التوقع - كما يشير جومبريتش - اسم الوجهة الذهنية Mental set، وتعتمد كل ثقافة، وكل عملية تخاطب – في رأي جومبريتش - على ذلك التفاعل بين التوقع والملاحظة، على موجات من الإنجاز، والتحقق، وخيبة الأمل، والتخمينات الصائبة، والحركات الخاطئة، والتي تشكل أحيانًا الحياة اليومية لنا. فنحن نتوقع مثلًا أن يقول شخص ما عندما يصل إلى مكان العمل في الصباح عبارة صباح الخير. فإذا لم يفعلها عدة مرات، أي إذا أحبط توقعاتنا مرة بعد الأخرى، فإننا نقوم بتعديل وجهتنا الذهنية، أي توقعاتنا المرتبطة به كي نصفه فيما بيننا، وبين أنفسنا، أو فيما بيننا وبين الآخرين الذين يلاحظون نفس الملاحظة عليه، بعدم اللياقة، أو انعدام التهذيب.

وتحدث أمور مماثلة بالنسبة لاتفاق التوقعات مع الخبرة أو الملاحظات أو عدم اتفاقها فيما يتعلق بالفن بشكل عام. فالأسلوب الفني - مثله مثل الثقافة، أو المناخ الخاص بالرأي - يطلق أفقًا من التوقع، أي وجهة ذهنية معينة، تقوم بحساب الانحرافات عنه والتعديلات له بحساسية بالغة، كذلك يقوم العقل البشري بملاحظة العلاقات، ويسجل التيارات البارزة في العمل الفني، أو الاتجاهات السائدة فيه.

ويحفل تاريخ الفن بردود أفعال لا يمكن فهمها إلا من خلال هذه المفاهيم، لعل من بينها تلك الإثارية thrill التي تجمع بين الخوف والمتعة، التي شعر بها المشاهدون الأوائل للسينما، حينما تم التعبير عن العمق، أو البعد الثالث من خلال ذلك الإيهام الكامل، أي ذلك التفاوت بين توقعاتهم السابقة، وخبراتهم الحالية أو اللاحقة.

نشر جومبريتش الطبعة الأولى من كتابه هذا عام 1960، ومنذ ذلك التاريخ ذاع استخدام مصطلح أفق التوقع Horizon of Expectation وخاصة من خلال الناقد الألماني هانز روبرت ياوس

H. R. Yaus. وهو وإن كان يرجع إليه ذيوع هذا المصطلح وتداوله على نحو واسع، لم يكن أول مَن نطق به ولا كان المفهوم من اختراعه، فقد ظهر قبل ذلك لدى كل من الفيلسوف كارل بوبر، وعالم الاجتماع كارل مانهايم، واستعمله كذلك مؤرخ الفن جومبريتش متأثرًا في ذلك بما كتبه بوبر. وقد استفاد ياوس كذلك من كتابات فيلسوف الهيرمينوطيقا (علم تأويل النصوص)، وخاصة ما يتعلق منها بمفهوم الأفق، كما استخدمه كثيرا في كتابه «الحقيقة والمنهج»، وكذلك حديثه عن الأفق، واندماج الآفاق.

ومن هنا، وكما يرى بعض النقاد، فإن تاريخ الأدب يتشكل من عملية التلقي والإنتاج الجمالي على صعيد القارئ، والناقد، والمؤلف، في سيرورة إنتاجه الأدبي. إن النص يقيم حوارًا لا ينقطع بين الماضي والحاضر، حيث يتم فهم الماضي واستقباله من خلال الأفق الثقافي الحاضر، ولكي يصبح فهم الماضي ممكنا؛ يطالب ياوس بنوع من اندماج الآفاق لتوحيد الماضي والحاضر(3).

لا يقدم العمل الأدبي - كما يقول ياوس - حتى عندما يبدو جديدًا، نفسه، على أنه جديد تمامًا، ويظهر في فراغ من المعلومات، لكنه يهيئ جمهوره لنوع خاص من التلقي، وذلك من خلال احتوائه على خصائص مميزة مألوفة تتجلى في العمل على نحو صريح أو ضمني. فهذا العمل قد يوقظ الذكريات الماضية حول قراءات أخرى قام القارئ بقراءتها في الماضي، أو ذكريات تتعلق بخبراته وحياته بشكل عام، ومن ثم يتشكل بداخله اتجاه انفعالي معين أثناء القراءة، وهو اتجاه عندما يبدأ يستثير معه حالة من التوقع لما سيحدث في منتصف العمل وعند نهايته، وقد تصدق هذه التوقعات، أو تتغير، أو يُعاد توجيهها، أو حتى يتم التأكد منها بشكل مناقض لها مما يجعل القارئ يضحك أو يسخر من نفسه أو يصاب بالذهول، وكثيرًا ما تتولد هذه التوقعات لدى القارئ في ضوء القواعد الخاصة بالنوع، أو النمط، أو النص الأدبي.

هكذا تشتمل الخبرة الجمالية الأدبية على سلسلة من آفاق التوقعات المتتابعة، والمتزامنة أيضًا، وخلال الأفق الأول منها تكون العملية السيكولوجية أثناء التلقي لنص معين أو المتلقي لعمل فني معين مجرد سلسلة عشوائية من الانطباعات الذاتية. لكن العمليات الأولى للتلقي هي أيضًا التي تحمل دافعيتها الخاصة، وأفقها المعرفي الخاص، الذي يوجِّه عملية القراءة، ويجعلها تنمو عبر سلسلة من عمليات الامتداد للنظام السيميوطيقي، أي أنظمة علاماته الرمزية اللغوية، والبصرية، والثقافية، وذلك من خلال عمليات متعددة للتطوير، والتصحيح، والتأويل لهذا النظام السيميوطيقي، أو هذا النص.

وتحدث عملية أخرى مماثلة تقوم على أساس الإنشاء والتحويل المستمرين للآفاق، وهي عملية تحدد العلاقة بين نص معين، وسلسلة النصوص الأخرى التي تشكل نوعا فنيا معينا.

ويشير بول دي مان كذلك إلى أن مفهوم أفق التوقعات يقوم بدور الوسيط بين عملية الشروع في التعامل مع العمل الفني، وعملية التلقي العامة له. وعلاقة القارئ بالعمل في رأيه قد تكون مماثلة لعلاقة الشكل بالأرضية، فالعمل الأدبي: هو الأرضية التي يتحرك عليها الشكل (وهو القارئ).

وبقدر ما يتضمن هذا العمل من إمكانيات، وبقدر ما يكون جماعيا، أو له صفة إنسانية عامة، بقدر ما يبدو أولا للقارئ غير متمايز، وغير محدد، وبقدر ما تتوالى الأسئلة التي يطرحها القارئ عليه أثناء القراءة. وتمثل هذه الأسئلة محاولات خاصة يقوم بها هذا القارئ لتحويل العمل، وتنظيمه، وتفسيره، وذلك كله يجعل هذا القارئ مشاركا فعليا في إبداع هذا العمل، فالقراءة حالة من التفاعل الخصب بين بنية العمل الفني، وبين التفسيرات المتعددة لنفس القارئ أو للقراء العديدين لنفس العمل.

على كل حال نكتفي بهذا القدر من الحديث عن مفهوم أفق التوقعات، ونؤكد أنه مفهوم محوري في عمليات التلقي، وعمليات الإبداع أيضًا؛ فالمبدع تكون لديه توقعات معينة أثناء الإبداع يتمنى أن يحققها في عمله، كما تكون لديه توقعات معينة من المتلقين والنقاد يتمنى أن يصلوا إليها أثناء عملية التلقي للعمل أو بعدها. وتكون لدى المتلقي أيضًا آفاق توقعات معينة أثناء عملية التلقي، وقد تتحقق هذه التوقعات أو يتم تعديلها، أو تتغير، أو يتم إحباطها، وحال الناقد، كذلك يكون حال الشخص الجمالي المولع بتتبع الفنون والأعمال الأدبية، وقد يكون ناقدًا أو مؤرخًا أو متذوقًا من الطراز الأرقى، وقد تعمل بعض الأعمال الفنية على تحويل المتلقي من متلقٍّ سلبي إلى متلقٍّ إيجابي، أو من متلقٍّ بعيد عن العمل الفني إلى متلقٍّ قريبٍ منه، هنا يتحول هذا المتلقي العادي (إذا استخدمنا لغة إيزر) إلى متلقٍّ ضمني يتأثر بالعمل الفني، ومن ثم يكون حاملا لقيمه وأفكاره وجمالياته الخاصة.

وهكذا تلعب آفاق التوقعات دورها في الفنون المختلفة، ومن ثم يكون لها دورها الكبير في عمليات الإبداع، وفي عمليات التلقي أيضًا، فمن خلالها يصبح المبدع متلقيًا لعمله أولًا، ثم متوقعًا لاستجابات المتلقين له ثانيًا.

كما أنه قد يكون أيضًا حاملًا لآفاق توقعات معينة، وهو يقوم بالتلقي لأعمال الآخرين الفنية أيضًا. هكذا أيضًا يتحول المتلقي من حالة إلى حالة، من خلال آفاق توقعاته المختلفة، وعندما تكون هذه الآفاق متسمة بالمرونة، وليس التصلب، وكذلك التنشيط للخيال، والاهتمام بالجوانب الفنية، والمجازية، لا الحرفية في العمل الفني، والأفق المفتوح لا المنغلق، والحساسية، والسعي نحو الأصالة، وغير ذلك من المكونات المميزة للإبداع؛ يقترب المتلقي كثيرًا من حالة الإبداع فيصبح مبدعا بالقوة، أو شخصًا جماليًّا، وكما أشار مارتن لنداور. ثم إنه قد يتقدم إلى ما هو أبعد من ذلك خطوة أو خطوتين، فيصبح مبدعًا بالفعل، أو قد يتحرك خطوة في اتجاه آخر فيصبح ناقدًا، أو مؤرخًا، أو منظرًا للفن.

وهناك أيضًا علاقة وثيقة نراها بين مفاهيم الانحراف، أو الانزياح (لدى جان كوين)، والمسافة النفسية الجمالية (لدى بوالو)، وأفق التوقعات لدى فيش وأيزر وغيرهما، وهي المفاهيم التي سادت الكثير من الدراسات النقدية والجمالية خلال القرن العشرين، فالأعمال الإبداعية الجديدة ينبغي ألا تبتعد مسافة كبيرة؛ أي لا تنحرف درجة كبيرة عن الأذواق السائدة في ثقافة معينة، أي ينبغي ألا تبتعد كثيرًا عن آفاق التوقعات الموجودة في مكان معين، وزمان معين، وإلا فقدت تأثيرها، فحتى

أكثر الأعمال جدة ينبغي أن يكون المتلقي – من خلال آفاق توقعاته – على أُلفة نسبية بها، حتى يقوم بتفضيلها، وإلا ابتعد عنها، ومن ثم تفقد التأثيرات المرجوة منها. فتأثير الأعمال الفنية وتغييرها لآفاق توقعات المتلقين ينبغي - إلا في الحالات الثورية الاستثنائية من الإبداع - أن يتم بشكل تدريجي، وليس من خلال الصدمات. وهناك مستويات للتلقي كما نعرف، ومن ثم مستويات متعددة لآفاق التوقعات، وعلى المبدع الأصيل أن يتوجَّه إلى كل هذه المستويات بقدر الإمكان فيضمن عمله مستويات متعددة للقراءة، أو المعنى، تناسب كل هذه المستويات المتنوعة من آفاق التوقعات، كما يضمنه أيضًا بعض المكونات التي تساعد على تحويل المتلقين من مستويات أدنى من التلقي، إلى مستويات أعلى، من خلال التغيير التدريجي في آفاق التوقعات الخاصة بهم، وللمتلقي دوره الكبير في هذه العملية دون شك، وكما سبقت الإشارة باعتباره مشاركًا فعليًّا في الإبداع.

كان مؤرخ الفن ماكس فرايلاندر M. Frielander يقول لكل عصر عيونه المختلفة، فالفنان دوناتيلو تبدو أعماله في عام 1930 مختلفة عمَّا كانت عليه عام 1870، ومَن كان يستطيع أن ينتج في عام 1870 أعمالا يحاكي بها أعمال دوناتيلو لن يستطيع أن يمر من تحت يد الخبراء عام 1930، إننا نضحك على أفكار آبائنا، كما أن مَن سيجيئون بعدنا سيضحكون علينا أيضًا(4).

وأخيرًا فإننا نميل إلى الاعتقاد بأن مفهوم آفاق التوقعات، مفهوم وثيق الصلة بمفهوم الأساليب المعرفية، فالأساليب المعرفية هي الطرائق التي نقترب بواسطتها من العالم معرفيا، ومزاجيا، كي ندركه ونفهمه، والوسائل التي نعالج من خلالها المعلومات، التي نحصل عليها من هذا العالم أيا كانت، فنية كانت، أو غير فنية، وتلعب خبرات الفرد السابقة، وسمات شخصيته، وثقافته، والبيئة التي يعيش فيها، وكذلك طبيعة العمل الذي يدركه جماليا، وعديد من العوامل التي أشرنا إليها خلال هذا الكتاب، دورًا كبيرًا في تحديد هذه الأساليب المعرفية، والأمر صحيح أيضًا فيما نعتقد بالنسبة لآفاق التوقعات، صحيح فيما يتعلق بالتذوق، وصحيح فيما يتعلق بالإبداع، صحيح فيما يتعلق بالفنون البصرية والأدبية والأدائية، وصحيح فيما يتعلق بالفنون التي أبدعها الإنسان بوجهٍ عام. لكننا نعتقد أيضًا أن من أهم الشروط المؤثرة على توسيع حدود آفاق التوقعات أو تضييقها، هو ذلك الشرط الخاص بالحرية.

الحرية والإبداع

في كتابة «عن الجليل» القرن الأول الميلادي كتب كاسيوس لونجينوس يقول: لا شيء يعلو بروح العظماء أكثر من الحرية، لا شيء أكثر من ذلك يمكنه أن يستثير المشاعر الطبيعية ويوقظها بداخلنا. أما خلال القرن الثامن عشر فقد كتب فينكمان (مؤرخ الفنون وعالم الآثار الألماني) يقول: الحرية وكذلك المناخ السياسي المناسب من أهم الأسباب التي أدت إلى تطور الفن اليوناني القديم وكذلك الدستور الديمقراطي لديهم، وفي مبحثه المسمى «أسباب انحطاط الذوق بين شعوب عديدة بعد ازدهارها» (1773) كتب الفيلسوف والشاعر والعالم باللاهوت هيرور يقول: إن اضمحلال الفنون يرجع إلى الافتقار للحرية، وإنه عندما ضعفت الروح الديموقراطية لدى الإغريق انطفأت

روح البلاغة والأدب لديهم. كذلك دافع كانط (1704-1804) عن وجود الإرادة الحرة التي تتسلح بالعقل والمبررات الأخلاقية. كذلك أكد الروائي الفرنسي بلزاك أن ولع الفنان المبدع بالحرية يفوق ولع أي إنسان آخر بها.

يكتب الإنسان الشعر والرواية والمسرح، ويؤلف الموسيقى ويعزفها، ويرسم اللوحات وينحت التماثيل ويبني المتاحف وقاعات العرض ودور السينما والمسرح، يمثل ويغني ويتمرد ويثور ويضحك ويعمل، كي يصبح أكثر حرية، يفعل أشياء كثيرة لا يستطيع فعلها داخل أنظمة الحياة اليومية الرتيبة، ويقوم الإنسان بالإبداع ولا يكتمل إبداعه إلا بمشاركة الآخرين له فيه، وبالإبداع يتقدم، وبالإبداع يكون حرًّا، وبالحرية يكون أكثر إبداعًا وإنسانية، وبالقمع والكبت والظلم يكون أكثر تخلفًا وحيوانية. وبالإبداع ينتج الإنسان كل ما هو جديد ومفيد كي يصبح أكثر حرية وسعادة.

هكذا يمكن النظر إلى تاريخ الإنسانية على أنه تاريخ للعلاقة بين الحرية والإبداع، فبالإبداع حاول الإنسان، منذ عصر الكهف والحجر والغابة وحتي عصر الصورة والفضاء والخيال وتحقيق المستحيلات، أن ينتقل من مرحلة الضرورة إلى مرحلة الحرية، ومن القيود إلى الرفرفة والتحليق، فاستخدم الأدوات والآلات والأجهزة، واخترع التليسكوب والميكروسكوب وكاميرات التصوير والسينما والطيران والتلفزيون والكمبيوتر.. إلخ، كي يتجاوز حدود الزمان والمكان، أن يصبح حرًّا أكثر، وممتلكًا لوقته وإرادته أكثر.

وهكذا فإن مشكلة حرية الإرادة ومشكلة الإبداع هما، وكما يذكر بعض العلماء، مشكلة واحدة، بل هما المشكلة نفسها أيضًا، هذا على الرغم من تعدد الرؤى ووجهات النظر حولهما وحول العلاقة بينهما، هكذا قال الكاتب الروسي الشهير دوستويفسكي، ذات مرة: إن إرادة الإنسان الحرة غير المقيدة، وميوله الخاصة، أيًّا كانت درجة اندفاعها وتهورها، وتخيله الخاص الذي يتأجج أحيانًا فيصل به إلى مشارف الجنون، هو أفضل ما يمتلكه الإنسان، وهو جانب لم يوضع في الاعتبار، وذلك لأنه يستعصي على أي تصنيف، كما يترتب على إغفاله أن تحيق بالأنظمة والنظريات أوخم العواقب(5).

وقد أشارت دراسات كثيرة ذكرها عالم النفس الأمريكي سايمنتين في كتابه «العبقرية والإبداع والقيادة» الذي ترجمناه منذ أكثر من عشرين عامًا، إلى أن زيادة النشاط الديني يرتبط بالتدهور الاقتصادي والهزائم العسكرية والتوقعات المحبطة والانكفاء على الماضي واليأس من المستقبل، بينما يميل الرخاء الاقتصادي إلى دفع الناس بعيدًا عن دور العبادة سعيًا وراء المصالح والإشباعات المادية، لهذا يلح رجال الدين في أوقات الرخاء والشقاء وينشطون وينصحون الناس بضرورة الابتعاد عن الدنيا وزخرفها ومتعها التي قد تبعدهم عن الدين. كذلك وجدت دراسات أخرى علاقات بين الكساد الاقتصادي وشيوع الاعتقاد في الخرافات والتنجيم وبين الكساد الاقتصادي والاضطراب السياسي واللجوء إلى قيادة تسلطية، فحتى في الولايات المتحدة أعطى فرانكلين روزفلت (1882-1945) سلطات لم تُعطَ لأي رئيس أمريكي آخر خلال أوقات السلم، ويبدو أن الناس في أوقات عدم الاستقرار السياسي والاقتصادي يحتاجون إلى شيء محدد ثابت كي

يعتقدوا أنه أرض ثابتة يقفون عليها، سواء أكان هذا الشيء ديانة متزمتة، أو خرافة لا عقلانية، أم قائدًا قويًّا متسلطًا.

وقد أشارت دراسات سيكولوجية واجتماعية كثيرة إلى أن التطور الإبداعي يعتمد على التنوع الثقافي وأن التمرد - أو الثورة - ضد الأنظمة الخانقة القامعة يمكنه أن يستحضر نهضة في المجال الإبداعي، على الأقل في الأنشطة الفكرية كالعلم والفلسفة والأدب والموسيقى، لكن الأمر قد يحتاج إلى ما يقرب من عشرين عامًا حتى تظهر الأعمال الإبداعية العظيمة المتأثرة بذلك التمرد أو تلك الثورة.

لقد شهدت أمم عديدة ازدهار الإبداع عندما تبنت هذه الأمم القيم الديمقراطية والأنظمة الليبرالية، كما كان الحال في اليونان القديمة مثلًا، وقد قيل إن ذلك مرجعه وجود ميول اجتماعية عامة تشجع على التنوع والاختلاف وليس التشابه والتطابق والتكرار، فالتنوع الثقافي عامل مهم لتحسين البيئة الإبداعية. وفي الأنظمة الديمقراطية فقط يمكن للمرء أن يعارض دون أن تترتب على معارضته نتائج سلبية، وفي الأنظمة الديمقراطية فقط يزداد قدر الحرية ويزدهر الإبداع. إن العدو الأكبر للحرية والإبداع هو القمع والفاشية ومحاولة تنميط الناس أو قولبتهم داخل أطر ثابتة جامدة ميتة منتهية الصلاحية، إن العدو الأساسي للإبداع هو خنق الحرية الفردية والجماعية من خلال أفكار تسلطية أو فاشية، أيًّا كانت(6).

في الدراسات التي أُجريت على الشخصية الفاشية، تبين أن السمة الأساسية لهذه الشخصية تتعلق بذلك البعد الخاص بالسيطرة – الخضوع. فأتباع هذه الشخصية: مسيطرون على أتباعهم، شديدو الخضوع لمَن هم أعلى من مكانة أو قدرة، كما توجد هناك سمات نفسية واجتماعية أخرى مهمة تميزهم ومنها: التأكيد على ضرورة المسايرة المطلقة لهم من جانب الأتباع (السمع والطاعة)، عدم التسامح مع الآخرين، النمطية في التفكير (القوالب الجامدة)، وقد خلص المفكر والعالم الألماني أدورنو من دراساته على الشخصية التسلطية، وكذلك توصل العديد من علماء النفس الذين درسوا الشخصيات الفاشية والتسلطية إلى أن هؤلاء المتسلطين قد أصبحوا كذلك بسبب التربية الخاصة بهم، وأن أبرز خصائصهم: الميل الدائم للكذب وعدم الوفاء بالعهود، التبلد الانفعالي، التمسك بأفكار متناقضة، التعصب ضد الآخرين المختلفين عنهم (دينيًّا – عرقيًّا – قوميًّا.. إلخ)، كما أنهم يعملون على إحداث الصراعات بين الآخرين وتفاقمها، ويرون العالم على أنه خطر ومهدد لهم وثنائي الطبع (نحن في مقابل الآخرين)، لا يشعرون بالذنب بسبب ما يقترفونه من جرائم، لا يعترفون بالفشل، يعتقدون أنهم أقوم أخلاقًا من الآخرين، ليس لديهم عقول متكاملة ترى العالم يتجلى على أنحاء شتى، بل إن عقولهم تبسيطية ترى العالم من خلال وجهة نظر أحادية. وهم أيضًا ذوو معايير مزدوجة، فهم يصرون على حقوق الأقليات عندما يكونون أقلية، وعلى حقوق الأغلبية عندما يكونون أغلبية، يتسمون بالعنف والميل إلى عقاب المختلف معهم، لديهم ذوق/ تذوق فني محافظ، بل يعارضون الفنون عمومًا والحديثة منها خصوصًا، يعارضون التقدم العلمي، وتوجههم الزمني نحو الماضي وليس المستقبل، يحرصون على الطقسية في الملابس والكلام والسلوك، يميلون إلى فرض قيود على الجنس ويميلون إلى قمع النساء على نحو خاص، وتكون حالة عدم

اليقين وكذلك عدم الثقة في الذات أو الآخر أساس اتجاههم المتسلط؛ إنهم يخافون الموت ويخشون نهاية مشروعاتهم الكبيرة في الحياة، وهم شبه فصاميين، يتوهمون كلية القدرة والفكرة التي يقوم عليها مشروعهم، وكذلك كلية حضور الإنجاز الخاص بهم على الرغم من تناقض معطيات الواقع مع هذه الأوهام والادعاءات والهذيانات، وكما يتبدى ذلك في عجزهم الواضح عن الإبداع. إنهم منفصلون عن الواقع يعادونه ويدمرونه، بينما يزعمون أنهم يحملون الخير له. ولديهم، كذلك، تأكيد مستمر على فكرة السمع والطاعة والولاء للجماعة، وميل إلى التحكم في الآخرين من خلال الترهيب وإثارة الخوف والرعب والشك، مع التمسك بزعم وجود عصر ذهبي ماضٍ تدعي أنها ستحاول أن تعيده وتعيد أمجاده، بصرف النظر عن وهمية هذه الادعاءات وخياليتها وبعدها عن الواقع، تتبنى نوعًا ضيقًا من الولاء لمَن يتبعون مبادئها وغير ذلك، هم أغيار أو أعداء، تميل إلى تمجيد الزعيم – أو المرشد – والنظر إليه على أنه بطل أو إنسان خارق. وكذلك الميل إلى السرية والغموض، والتركيز على فكرة الصراع من أجل سيطرة الأصلح والذي لا بد أن تكون الجماعة الناجية التي لا بد وأن تكون هي ذاتها دون غيرها، إنها رؤية قصيرة النظر ضيقة الأفق تفتقر للمرونة والتجدد والإبداع، ولا يمكن أن يزدهر الإبداع في ظلها.

ووفقًا لما قال المحلل النفسي الألماني وليم رايخ في كتابه عن سيكولوجية الجماهير الفاشية، فإن الفاشية مشكلة تتعلق أكثر بالطريقة التي تسلك من خلالها العامة أو الجماهير وتفكر، أكثر من تعلقها بشخصية ما (هتلر مثلًا) أو بسياسات حزب أو جماعة معينة. إنها مشكلة تتعلق بالطريقة التي يمكن أن تتحول عبرها جماهير من البشر فقيرة مسلوبة الإرادة نحو التأييد لحزب رجعي ماكر خبيث وبطريقة هائجة صاخبة مضطربة عنيفة، وإنها لطريقة تتعلق بتلك الممارسات الخاصة بتخليق العبيد(7).

والعكس صحيح كذلك إذا توفر لدى المبدع قدر أكبر من الشعور بالأمن والطمأنينة، فإن أسلوبه المعرفي في التقاط المعلومات والمثيرات ومعالجتها والتعبير عنها، سيكون أسلوبًا أكثر كلية ومرونة وحرية، وسيكون عمله مفعمًا بالمثل والآمال والطموحات والرؤية الكلية.

إن المبدع يتوجَّه بشكل خاص نحو الجديد، ويتوجَّه المتذوق كذلك نحو الجديد، ويُعد اكتشاف الجديد مع ما يصحب هذا الاكتشاف من متعة جمالية، من أهم الجوانب المشتركة بين التذوق والإبداع، وكي يحدث هذا تتفاعل عمليات خاصة بالإدراك، والتقييم، والخيال، والذاكرة وغيرها لدى المبدع والمتذوق بأشكال متماثلة أحيانًا، ومختلفة أحيانًا أخرى، وهذه العلاقات بين الإبداع والتلقي من أخصب مناطق البحث والتأمل والنقاش في الدراسات الفلسفية والنقدية والجمالية الحديثة بشكل عام.

لم يذكر فرويد في كتاباته أية فروق جوهرية بين المبدع والمتلقي، أو بين نشاط الإبداع ونشاط التلقي، أو التذوق للأعمال الفنية. كذلك نظر كريس إلى المتلقي باعتباره مبدعًا آخر يعيد النشاط الإبداعي للفنان بطريقته الخاصة، وإلى مثل هذا الرأي ذهب بوالو، وبرونر، وديوي، وجادامير،

وغيرهم من الفلاسفة والباحثين، ونجد شيئًا مماثلًا، وربما بشكل أكثر تطرفًا، لدى نقاد مدارس استجابة القارئ، خاصة لدى هولب، وايزر، وفيش، وغيرهم.

المراجع العربية والأجنبية

مراجع المقدمة

1- Lindauer, M.S.(1974) The Psychological study of literature: Limitions. Possibilities and Accomplishments Chicago: Nelson – Hall, PP.31-33.,

2- Lindauer, ibid.

3- Lindauer, ibid.

4- Daiches. D. (1981)Critical Approaches to literature, London: Longman. p.335

5- أونيل (و.م) (1987) بدايات علم النفس الحديث (ترجمة: شاكر عبد الحميد) بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ص 133 .

6- Daiches, Op. Cit, p. 337.

7- عصفور (جابر) (1983) - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

8- أحمد (محمد خلف الله) (1970)- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، الطبعة الثانية، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية.

9- الخولي (أمين) - علم النفس الأدبي . مجلة علم النفس، 145، 36-51 .

10- عبد القادر (حامد). (1949) دراسات في علم النفس الأدبي. القاهرة: لجنة البيان العربي.

11- خاصة في كتابه «ثقافة الناقد الأدبي» الذي صدر عام 1949م، (انظر: عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب).

12- العقاد (عباس محمود) (1968) - ابن الرومي، حياته من شعره، الطبعة السابعة، بيروت: دار الكتاب العربي.

- أبو نواس، (1968) الحسن بن هانئ، بيروت: دار الكتاب العربي.

13- إسماعيل (عز الدين) (1963) - التفسير النفسي للأدب، القاهرة: دار المعارف، ص 5.

14- إبراهيم (نبيلة) - الدراسة الشعبية بين النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة القاهرة الحديثة (د.ت).

15- لمزيد من المعلومات حول هذه الدراسات العربية انظر:

- أحمد (محمد خلف الله)، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مرجع سابق.

- إسماعيل (عز الدين) - التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، وخاصة الفصل الأول.

- بهي (عصام) - الاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده، مجلة فصول، 1991، العددان الثالث والرابع، ص 133 - 148 .

- عبد الحميد (شاكر) (1985)- بين علم النفس والأدب في مصر. المجلة العربية للعلوم الإنسانية (الكويت): 17،5،174ـــ 190

16- سويف (مصطفى) – (1970) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة: دار المعارف.

17- حنورة (مصري عبد الحميد) (1979) - الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

18- حنورة (مصري عبد الحميد) (1980) - الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية. القاهرة: دار المعارف.

19- عبد الحميد (شاكر) (1992) - الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

20- فرج (فرج أحمد) (1981) - التحليل النفسي للأدب، مجلة فصول: 2،2، 26-35.

- التحليل النفسي والقصة القصيرة، فصول 1982: 4،2، 169 - 178 .

21- Felman. S (1982) Literature and psychoanalysis London: The John Hopkins Univ. press

22- Ibid *

* Ibid -23

* Ibid -24

مراجع الفصل الأول

https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Carus -1

Freud., S. (1973) Creative Writers and daydreaming, In: P. E. -2 Vernon (ed) Creativity, Harmondsworth: Penguin Books , PP. 126-.136

Freud., S. Leonardo (Translated by A. Tyson) Harmondsworth: -3 .Penguin Books, 193

4- سويف (مصطفى) (1970) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة: دار المعارف، ص20، ص201.

Lindauer, M. Psychology and Literature (1984): An Empirical -5 perspective. In: M. J. Bornstein (ed). Psychology and its allied .disciplines. Vol, I. The Humanities. Hillsdale N.J. Earlbaum. 113-154

I bid -6

Daiches, op. cit. p. 334 -7

Charney,M & Reppen, J. (1987)– (eds) psychoanalytic -8 approaches to Literature and Film. London: Associated University .,press

Ganz, M. Schreber Memories of My Nervous IIIness: Art -9 .proscribed. In: Chaney & Reppen (eds) Ibid, 37-58

Harris. J. But He Was His Father: The Gothic and the -10 Imposturous in Dicken’s The Pickwick papers. In: Charney & .Reppen(eds) op. cit,69-82

Chessick, R,D. The search of the Authentic self in Bergson and -11
.Proust. In: Charney & Reppen(eds), op.cit,19-36

Leuowitz, H.J. & Levawitz, M. Henry BeyleL/ /Stendhal: A -12
psychodynamic Exploration of the Man and writer, In: Charney and
.Repper, (eds), op. cit, 59-68

Freedman, B. Separtion and Fusion in Twelfth Night, In: Charnet -13
.(& Reppen(eds),op.cit,(96-119

Hienly, J.L .Expounding the Dream: Shaping Fantasies in A -14
Midsummer Night’s Dream.In: Charny & Reppen(eds),op.cit,120-
.138

Westlund, J. what comedy can Do For us :Reparation and -15
Idealization in Shakes-pear’s Comedies. In: Charny & Reppen, (eds)
.,Op.cit,83-95

paris. B. J. Brutus, Cassius, and Caesar : An Interdestructive -16
.Triangle, In : Charney & Reppen (eds) , Op. cit. 139-155

Charny, M, Analogy and Infinite Regress in Hamlet .In : Charney -17
.& Reppen (eds),Op.cit,156-170

Mclean, S. Sexuality and Incest in The plays of Bertold Brecht. In -18
.; Charney & Rep-pen (eds),Op.cit,192-214

Flieger, J. A. Baudelaire and Freud : The post as Joker In: -19
.Charney & Roppen (eds), op. cit, 266-281

20- عبد الحميد (شاكر) (2001) - التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الفصل الثالث.

21- المرجع السابق.

22- المرجع السابق.

23- المرجع السابق.

24- عبد الحميد (شاكر) (2012) - الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الفصل الأول.

25- المرجع السابق.

26- المرجع السابق.

مراجع الفصل الثاني

1- Frager, p. & Fadiman. J. (1984) Personality and personal Growth. New York: Harper & Raw, p.56.

2- Kelly, W (1991), Psychology of the Unconscious. New York: Prometheus Books. 99

3- Ibid

4- Ibid

5- https://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Carus

6- يونج (كارل جوستاف) وآخرون، الإنسان ورموزه (ترجمة سمير علي) بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة، 1984، مواضع متفرقة.

7- Kelly, Op. cit.

8- Ibid, 117-118

9- Ibid

10- Ibid 119-120

11- Ibid 120-121

12- Ibid 122

13- Ibid 123-124

14- Jung, C.G. (1952) Psychology and Literature. In: B. Ghiselin (ed) The Creative process. New York: The New Amer.Libr. 208-223.

15- (30) سويف (مصطفى) . الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مرجع سابق، ص 20، ص 201 .

16- Pragoff, I, (1970) Waking Dream and living Myth. In; J. Campell (ed), myths, Dreams, and Religion. New York: Dutton, PP.176-195.

17- Champell, J. Mythological Themes in Creative Literature and Art, In: J. Champell (ed.) Op. Cit., PP. 138-175.

18- Frye, op. cit., P.427-429.

19- Frye, N. The archetypes of Literature. In: D. Loadge (ed) 20th century literary criticism, A Reader. London: Longman. 1972, PP.422-431.

20- https://en.wikipedia.org/wiki/Archetypal_literary_criticism

21- فراي، نورثروب (1991) تشريح النقد محاولات أربع (ترجمة: محمد عصفور) عمان: الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، مواضع متفرقة.

انظر أيضًا: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Mauron

مراجع الفصل الثالث:

1- Reber, A. (1987) The penguin Dictionary of psychology, Harmondsworth penguin Books.

2- Lindauer, M. (1984) The Empirical Approach to the psychology of Literature:A Guide To Research In: J.p.Notali (ed) Psychological Perspective on Literature :post Freudi-an and non-Freudian. New york, Anchor\Shoestring press, 1-43.

3- حنورة (مصري عبد الحميد). الأسس النفسية للإبداع الفني في الراوية، مرجع سابق.

4- عبد الحميد (شاكر). الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة، مرجع سابق.

5- سويف (مصطفى) (1977) صورة المرأة كما تقدمها وسائل الإعلام، القاهرة: المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية.

Liendaur, M. (1983) Imagery and the Arts. In: A. A. Sheikh -6 (ed):Imagery , current Theory, Research and Application, New york: .John Wiley, 160

,Ibid -7

.Ibid, 161-162 -8

Arnheim, R. (1969) Visual Thinking, Berkeley: Univ. of California -9 .Press

.Goodman, N (1976) Languages of Arts, Indianapolis: Hachette -10

Berlyne, D. E. (1971) Aesthetics and Psychobiology, N.Y: -11 .Appleton-Century- Crofts

.Liendaur, M. Op,. Cit -12

13- انظر: عبد الحميد (شاكر) وآخرون (1989): دراسات نفسية في التذوق الفني، القاهرة: مكتبة غريب.

Berelson. B. (1954) Content Analysis Lindsey (ed) Handbook of -14 .social psychology

Simontion, op.cit.p.118 -15

Lindauer. The Empirical Approach to the psychology of -16 .Literature. op. cit

Lindauer, M (1981) .Aesthetic Experience,: A Neglected Topic in -17 the psychology of Art., In : D. O'Hare (ed). Psychology and the Arts. .New Jersey: Harvester press,29-75

.Simonton, op. cit. p. 118 -18

19- Wallace, D. & Gruber, H. (1989) Creative People at Work: Twelve Cognitive Case Studies, London: Oxford University Press

20- Simonton, op. cit 49-51.

21- Ibid, 118

22- Ibid,

23- Valentine, G.w. (1919) An Introduction to the experimental psychology of Beauty, London: T. C. & E. C. Jack Ltd.

24- Ortony, A. (ed) (1979) Metaphor and Thought. Cambridge: Cambridge University press.

25- انظر: عبد الحميد (شاكر) وآخرون (1989): دراسات نفسية في التذوق الفني،القاهرة: مكتبة غريب، 116.

26- المرجع السابق، 117.

27- المرجع السابق، 118.

28- المرجع السابق، 117.

29- Bartlett, F. E. (1932) Remembering. Cambridge: Cambridge University press, ,

30- سويف (مصطفى) (1983) النقد الأدبي: ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة، فصول، 4، 1، 19-33 .

مراجع الفصل الرابع:

1- Pragoff, I, (1970) Waking Dream and living Myth. In; J. Campell (ed), myths, Dreams, and Religion. New York: Dutton, PP.176-195.

2- عبد الحميد (شاكر). (2003) الفكاهة والضحك، رؤية جديدة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة 132.

Packer. S (2002) Dreams in Myth, Medicine and movies London: -3 Prager, 48-49

Papachristou, C. (2014) Aristotle's Theory of 'Sleep and Dreams' -4 in the light of Modern and Contemporary Experimental. E-LOGOS ELECTRONIC JOURNAL FOR PHILOSOPHY, 17

Moffitt, J. (2009) Inspiration Bacchus and the cultural History of a -5 creation myth. Boston: Brill p110

Ibid , 111 -6

Ibid, 112 -7

Belanger, J. & Dalley, K. (2006) The Nightmare encyclopedia, N.J: -8 .New Page Books 215-215

Abrams M. H. (1973) Natural Supernaturalism: Tradition and -9 .Revolution in Romantic Literature London: Norton Library, 141

,Ibid -10

.Moffitt, J. Op., Cit -11

Engell, J. (1999) the Creative Imagination, Enlightment to -12 Romanticism. Cambridge: Harvard Univ. press , 172-173

Ibid, 176 -13

,Ibid -14

https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism -15

Ibid -16

Kelly, W (1991), Psychology of the Unconscious. New York: -17 Prometheus Books. 99

18- Packer. S. Op,. Cit.

19- Ibid,

20- Ibid,

21- https://ar.wikipedia.org/wiki/رومانسية_(فن)

22- Packer. S. Op,. Cit. 174.

23- Moffitt, J. Op., Cit. 111-114.

24- يونج (كارل جوستاف) وآخرون (1984)، الإنسان ورموزه (ترجمة سمير علي) بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة، مواضع متفرقة.

25- سويف (مصطفى). (1970) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة: دار المعارف، ص 20، ص 201 .

26- سويف، المرجع السابق.

27- Ruth parkin – Gounelas (2001) literature and psychoanalysis. intertextual readings. N.Y: Palgrave, 19 -21

28- Ibid, 22.

29- ريد (هربرت) (1981) الفن اليوم (ترجمة محمد فتحي وجرجس عبده). القاهرة: دار المعارف، 94.

30- عبد الحميد (شاكر) (2007) الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة: دار العين للنشر 477- 480

31- نجيب محفوظ، (2007). أحلام فترة النقاهة. القاهرة. دار الشروق.

32- وليم شكسبير (2002). مسرحية ماكبث (ترجمة أحمد رضوان الفقي). القاهرة: مؤسسة العبير للطباعة.

33- Belanger, J. & Dalley, K. Op,. Cit.

34- Davis, D. R (1995) Scenes of Madness: A psychiatrist at theatre. London: Routledge, 17.

مراجع الفصل الخامس:

1- Henry mare Reflections on luster 184-191. In B. Ghiselin, The Creative Process. Beskeley: Univ. of California Press 1980.

2- Ibid., op cit

3- عبد الحميد (شاكر) (1992) - الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

4- سويف (مصطفى) (1970) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة: دار المعارف.

5- حنورة (مصري عبد الحميد) – (1979)، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

6- حنورة (مصري عبد الحميد) – (1980)، الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية. القاهرة: دار المعارف.

7- شاكر عبد الحميد، المرجع السابق.

8- سويف، مرجع سابق.

9- بوستوفسكي (ك) الوردة الذهبية في صياغة الأدب، دمشق: دار النشر الوطنية، بدون تاريخ، ص160.

10- Chiselin, B. (1952) The Creative Process, New York: The New American Library.

11- ميندوزا (يلينو) (1986) أحاديث جارثيا ماركيز (ترجمة: إبراهيم وصفي) دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ص68.

12- Stein, M. (1974) Stimulating Creativity, vol. I., New York: Academic Press, P.20.

13- Cowley, M. (1962) Writers at Work, London: Mercury Books.

14- Chiselin, op. cit., P.26.

15- حقي (يحيى) أنشودة البساطة، القاهرة: دار الكتاب الجديد، بدون تاريخ، ص93-94.

16- بوستوفسكي، المرجع السابق، ص160.

17- McKeller, P. (1963) Roiginality in Human Thinking, British journal of Aesthetics, 2, 129-147.

18- يرميلوف (فلاديمير) أ. ب. تشيكوف (ترجمة: عبد القادر القط وفؤاد كامل) القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والترجمة، بدون تاريخ، ص145.

19- يحيى حقي، المرجع السابق، ص95.

20- McGhie, A. (1969) Pathology of Attention. Harmondsworth: Penguin Books.

21- James, H. Reflection on the Spoils of Paynton, In: B. chiselin, The Creative Process, op. cit, PP. 147-156.

22- ميندوزا، أحاديث جارثيا ماركيز، مرجع سابق، ص56-57.

23- Spender, S. The Making of a Poem. In B. Chiselin, The Creative Process, op. cit., P.115.

24- بروست (مارسيل) (1966) بحثًا عن الزمن المفقود، ضمن كتاب: الرؤيا الإبداعية/تأليف: هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر (ترجمة أسعد حليم) القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب (رقم 855)، ص87.

25- دوارة (فؤاد) (1970) عشرة أدباء يتحدثون، القاهرة: دار الهلال.

26- Stein, M. (1961) Creativity in Free Societies, Graduate Comments, Vol. V., vol. 1.

27- McGuigan, F. (1976) Cognitive Psychophysiology, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., P.60.

28- سويف (مصطفى) (1970) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة: دار المعارف، ص354.

Gardener, J.D. (1966) The Individual and Today's World New -29 .York: or Macforden-Bartell, P.44

.Spender, op. cit., P.113 -30

31- جوركي (مكسيم) (1966) أ. ب. تشيكوف (ترجمة: أحمد القصير) القاهرة: مؤسسة سجل العرب، ص108.

Whitefield, (1975) Creativity in Industry, Harmondsworth: -32 .Penguin Books, P.9

Samuels, M. & Samuels, N., (1975) Seeing with the Mind's Eye, -33 .New York: Random House, P.225

34- عبد الحميد (شاكر) (1992) الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة، مرجع سابق، مواضع متفرقة.

مراجع الفصل السادس:

1- بوفون (جورج) (1992)، مقال في الأسلوب (ترجمة: أحمد درويش) في: أحمد درويش: النص البلاغي في التراث العربي والأورُبي القاهرة: مكتبة النصر، 189-195.

2- لسان العرب لابن منظورhttps://ar.wikipedia.org/wiki

Khrapchenko, M. (1977) The writer's creative Individuality and the -3 .Development of literature. Moscow: progress publishers

Mussen, P. (1983) Handbook of child psychology. Vol. 3. N.Y: -4 .John Wiley & Sons, inc

Goldson, R. (ed) (1984) Longman Dictionary of psychology, New -5 .York: Longman

6- الشرقاوي (أنور محمد) (1992)، علم النفس المعرفي، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

Guillord, J. P. 1950 The Presidential Address to the American -7 psychological Association. In: S. G. Isaksen (ed): Frontiers of Creativity Research , Beyond the basics. New York: Bearly limited, .1987, 33-45

8- وليد سيف (2015)، سينما نجيب محفوظ، الفن الجماعي والإبداع المتفرد. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مواضع متفرقة.

9- المرجع السابق.

مراجع الفصل السابع:

1- أيمن عامر (2008)، شخصية المبدع: محدداتها وآفاق تنميتها، القاهرة: مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، 180.

2- المرجع السابق.

Gombrich, Ernst H. (1961). Art and illusion: A study in the -3

4- شاكر عبد الحميد (2007)، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك. القاهرة: دار العين للنشر .556-552

5- عبد الحميد (شاكر) (2015)، الفن وتطور الثقافة الإنسانية. القاهرة: مريت للنشر والتوزيع، مواضع متفرقة.

6- سايمنتن. د. ك (1993)، العبقرية والإبداع والقيادة (ترجمة: شاكر عبد الحميد). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، مواضع متفرقة.

Adorno, T. W. (1983) The Authoritarian Personality (Studies in -7 Prejudice), WW Norton; Abridged edition